Georges Opsomer
Courtrai

LA

SCIENCE DU BEAU

SES PRINCIPES, SES APPLICATIONS

ET SON HISTOIRE

PAR

CHARLES LÉVÊQUE

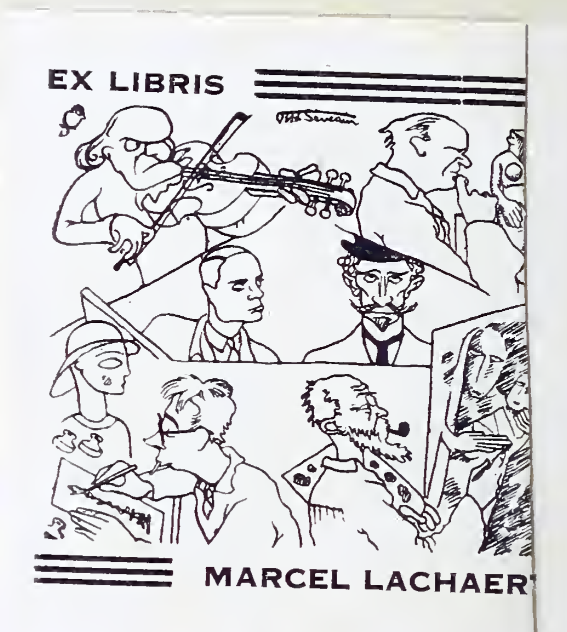
MEMBRE DE L'INSTITUT
PROFESSEUR DE PHILOSOPHIE AU COLLÈGE DE FRANCE.

OUVRAGE COURONNÉ
Par l'Académie des Sciences morales et politiques,
par l'Académie française
et par l'Académie des beaux-arts.

DEUXIÈME ÉDITION
REVUE ET TRÈS-AUGMENTÉE.

TOME II

PARIS
A. DURAND ET PEDONE-LAURIEL
9, RUE CUJAS, 9
(ANCIENNE RUE DES GRÈS)
1872


EX LIBRIS
MARCEL LACHAER

ce livre a été la
propriété de : Georges Opsomer
Etudiant en droit à l'Université de Louvain

LA

SCIENCE DU BEAU

Digitized by the Internet Archive
in 2016 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/lasciencedubeaus02leve

LA SCIENCE DU BEAU

SES PRINCIPES, SES APPLICATIONS

ET SON HISTOIRE

PAR

CHARLES LÉVÊQUE

MEMBRE DE L'INSTITUT
PROFESSEUR DE PHILOSOPHIE AU COLLÈGE DE FRANCE.

OUVRAGE COURONNÉ
Par l'Académie des Sciences morales et politiques,
par l'Académie française
et par l'Académie des beaux-arts.

DEUXIÈME ÉDITION
REVUE ET TRÈS-AUGMENTÉE.

TOME II

PARIS
A. DURAND ET PEDONE-LAURIEL
9, RUE CUJAS, 9
(ANCIENNE RUE DES GRÈS)

1872

ÉTUDES

SUR

LA SCIENCE DU BEAU

TROISIÈME PARTIE

APPLICATION DES PRINCIPES PRÉCÉDEMMENT ÉTABLIS
AUX BEAUTÉS DES ARTS,
DE LA POÉSIE ET DE L'ÉLOQUENCE.

CHAPITRE PREMIER

Détermination de l'idée de l'art.

L'art est-il l'imitation de la nature ? Non. L'objet de l'art est l'interprétation de la belle nature au moyen de ses formes idéales, c'est-à-dire les plus expressives. — But de l'art. Ce but est profondément distinct : 1° du but de la morale ; 2° du but de la religion ; 3° du but de la politique ; 4° du but de la science. — Le but de l'art n'est pas l'illusion. — Le but de l'art n'est pas d'amuser seulement. — Le but de l'art n'est pas d'enrichir l'artiste. — Le but propre et essentiel de l'art, c'est de produire dans l'âme la pure et noble délectation du beau. Conséquences excellentes de cette délectation. — Essai d'une classification des différents arts.

Si les arts et la poésie ne soutenaient avec le beau aucun rapport nécessaire, nous ne serions pas admis à appeler les chefs-d'œuvre des maîtres de la poésie et de l'art en témoignage de la vérité des principes

que nous avons posés. Aussi, avant de faire un pas de plus, devons-nous rechercher quels sont les liens qui rattachent l'art au beau, c'est-à-dire déterminer l'idée de l'art.

Tout d'abord, sur le seuil de cette question, nous rencontrons une définition ancienne et généralement admise, qui semble nous arrêter par ces mots : N'allez pas plus loin ; ce que vous cherchez est trouvé : l'art est l'imitation de la nature.

Discutons cette définition, afin de savoir si nous devons soit la conserver ou totalement ou en partie, soit la rejeter absolument.

Premièrement, éclaircissons ce mot de *nature*, dont on fait, sans le comprendre, un si grand usage, ou plutôt un si grand abus. La nature d'un être, c'est son essence même, c'est ce qui fait qu'il est lui-même et non pas autre ; c'est le principe en vertu duquel chaque être naît et demeure ce qu'il est. Otez, en effet, ce principe, ou changez-le, l'être périt ou devient autre. Mais quel est ce principe constitutif et conservateur de l'essence de chaque être ? Ou ce n'est rien, ce qui serait absurde, ou c'est ce que, dans tout le cours de ce travail, nous avons appelé la *force*, c'est-à-dire l'être lui-même envisagé à la fois en tant que substance et en tant qu'énergie douée de divers pouvoirs d'agir et de se développer. Telle étant, avant tout et surtout, la nature de chaque être, et les formes physiques de chaque être n'étant pas cet être en lui-même, mais seulement les manifestations extérieures de sa force, peut-on dire avec quelque vérité que l'art soit l'imitation de la nature ? Que l'on y songe bien, lorsque l'art imite,

il n'imite que les manifestations extérieures de l'être, que ses formes physiques, et ni ces manifestations, ni ces formes ne sont la nature de l'être. On répondra peut-être que ces manifestations imitent la nature interne de l'être, et qu'imiter l'imitation d'une chose, c'est réellement imiter cette chose. Mais là est l'erreur. Il n'y a au monde rien de plus inexact que de prétendre que les formes physiques imitent l'âme ou la force invisible. Dans l'homme, par exemple, le corps, qui est matériel et étendu, n'imite en aucune façon l'âme immatérielle et inétendue. Deux objets absolument dissemblables sont dans une radicale impuissance de se ressembler et par conséquent de s'imiter l'un l'autre. Le sourcil froncé n'imite pas l'âme en colère; la bouche relevée par les coins n'imite pas l'âme joyeuse; la bouche fermée et abaissée par les coins n'imite pas l'âme attristée et souffrante. Entre l'amour de Dieu ressenti par l'âme et ces mots : J'aime Dieu, il n'y a pas la plus petite ressemblance. Cela est évident. Le corps de l'homme n'imite donc pas son âme, et l'art qui imite le corps dans ses traits ou dans sa voix ne produit nullement une imitation de la nature invisible de l'âme. Ce qui est vrai, c'est que le corps ou la matière expriment l'âme ou la force, mais sans les imiter. L'art, à son tour, imite les expressions physiques de l'âme ou de la force. Mais imiter l'expression d'un être ou d'une nature, ce n'est pas imiter cet être, c'est l'exprimer. L'art exprime donc la nature et ne l'imite pas. Ainsi tombe, au premier choc, cette définition fameuse : L'art est l'imitation de la nature.

Soit, nous dira-t-on probablement : mais soyez accommodant, et accordez du moins que l'art est l'imitation des expressions diverses de la nature, ou, en d'autres termes, l'imitation de la nature manifestée par la forme physique.

Quoique plus juste que la première, cette seconde formule est encore loin de la vérité : on va s'en assurer.

Prise telle qu'elle est, cette seconde définition signifie que l'art est en mesure d'exprimer toute la nature, d'imiter toutes ses manifestations extérieures ; elle signifie, en second lieu, que l'art doit reproduire toutes les manifestations extérieures qu'il est en son pouvoir d'imiter ; elle signifie, en troisième lieu, que l'art imite ce qu'il peut imiter tel qu'il le voit, sans y rien changer, et que plus il est exact, plus aussi il est parfait et achevé.

Premièrement : l'art est-il en mesure d'imiter toutes les manifestations physiques de la nature invisible ? Tout le monde sait le contraire. Si l'art avait ce pouvoir, il créerait des êtres vivants, animés, accomplissant tous les actes successifs de l'existence psychologique et physiologique. Autre Prométhée, il mettrait dans l'argile qu'il a pétrie l'étincelle divine, non pas seulement au figuré, mais au propre et réellement. Autre Pygmalion, il changerait en chair le marbre ou le bronze, et les statues qu'il modèle seraient des êtres en tout semblables à nous-mêmes. Mais non : les statues ne parlent pas ; elles ne marchent pas ; elles ne respirent pas. Les personnages peints sur la toile y demeurent à la fois moins vivants et moins péris-

sables que nos corps. La musique n'imite ni les couleurs, ni les formes. La poésie enfin, cette reine des arts, dont le nom signifie *création*, ne donne la vie à ses personnages que fictivement, ou, si elle la leur communique en réalité, par exemple au théâtre, ce n'est que pour quelques heures, et en leur prêtant un corps et une âme qui ne sont pas les leurs et qui, même pendant ces courts instants, demeurent distincts d'eux-mêmes.

Secondement : en supposant que l'art pût reproduire toutes les manifestations physiques de la nature invisible, le devrait-il ? serait-il certain de nous intéresser par là, et n'aurait-il pas perdu sa peine? Parmi les formes physiques de l'invisible, il en est qui nous repoussent, il en est qui excitent en nous les plus invincibles dégoûts. Si l'artiste veut imiter celle-là, il est libre ; mais sa défaite est certaine. Chacun tournera le dos à son œuvre inutile et déplaisante. Nous savons que la peinture de la laideur est parfois nécessaire pour relever la beauté par l'effet du contraste. Mais remarquez bien qu'en ce cas, le laid n'est pas là pour lui-même, mais, tout au contraire, en vue du beau, et les vrais artistes savent avec quelle sobriété il convient de recourir à un tel auxiliaire. Enfin, nous ne l'ignorons pas, certains artistes se sont acquis une grande renommée par des représentations nombreuses de la vulgarité et même de la laideur, que dis-je? par des tableaux obscènes ou tout au moins cyniques. Mais soyons francs : en présence de telles œuvres, ce n'est pas le tableau que nous admirons, c'est le peintre, c'est-à-dire l'âme intelligente, vive,

active, puissante par l'habileté de voir et de copier. Et cette intelligence serait bien autrement admirable et admirée, ayant porté des fruits de beauté. Il n'est donc pas vrai que l'artiste doive imiter toutes les formes de la nature. Il en est, au contraire, que son honneur, son devoir, son intérêt même, lui commandent de repousser sans pitié.

Troisièmement enfin : si l'art était l'imitation exacte de la forme physique, il imiterait scrupuleusement ce qu'il peut copier sans en rien retrancher, sans y rien ajouter. Le fait-il? Loin de là. En mainte occasion, il fait tout le contraire, et nous n'hésitons pas à l'en louer. Bien plus, ces altérations calculées de la forme sont quelquefois des preuves de génie et quelquefois aussi les conditions mêmes de l'existence de certains arts. La sculpture supprime la partie velue du sourcil, la prunelle des yeux ; elle modèle les cheveux et les poils de la barbe non pas un à un, mais par mèches ou par boucles ; dans les représentations nues de la femme, elle omet tel détail qui parlerait uniquement aux sens et ne dirait rien à l'esprit. La peinture suit cet exemple : comme la sculpture sa sœur, elle procède souvent par masses ; elle se garde bien de compter et de reproduire toutes les rides ou tous les plis de la peau, toutes les mailles d'un tissu, toutes les feuilles d'un arbre, tous les grains de sable du crépi d'un mur ; elle retranche hardiment ce qui n'exprime rien, sagement curieuse non du *rendu*, mais de l'effet. Quant à la musique, c'en serait fait de cet art, s'il était condamné à copier la nature. Jamais, dans la vie réelle, nous ne chantons nos joies, nos

tristesses, nos colères, nos angoisses, comme on le fait au piano ou à l'Opéra; la plupart des douleurs, qui sur la scène s'exhalent en plaintes mélodieuses, se taisent à la maison et pleurent en secret. Qui ne voit que la musique est une admirable altération de la parole humaine, imaginée non certes pour la mieux copier, mais pour en accroître la puissance expressive? Enfin, si l'art est l'imitation de la nature, il faut sur-le-champ interdire à la poésie la mesure, le rhythme, le vers, la rime, la strophe et le luxe de ses comparaisons et de ses métaphores.

Cependant, on ne peut nier que la sculpture et la peinture n'imitent les corps, que la musique n'imite la voix, que la poésie n'imite la parole et quelquefois, comme au théâtre, l'homme tout entier. L'architecture même imite jusqu'à un certain point, quoique très-vaguement et généralement, quelques aspects de la matière inanimée ou végétale. L'art imite donc un peu la nature; mais à quel degré? La discussion à laquelle nous venons de nous livrer nous a appris que l'art imite très-peu et néglige souvent les formes qui n'expriment pas la beauté, tandis qu'il s'applique à saisir et à mettre en saillie les formes les plus propres à signifier clairement la belle force ou la belle âme. Ces formes sont le plus souvent noyées au milieu d'autres formes qui les cachent. Par une intuition rapide, l'artiste les démêle; puis il les accuse vivement, tandis qu'il supprime les autres, ou n'en conserve que ce qui est absolument nécessaire pour maintenir toutes les apparences de la vie. Or, imiter ainsi, c'est-à-dire en reproduisant de préférence les manifestations les

plus expressives de l'invisible, c'est beaucoup moins imiter que traduire ; c'est beaucoup moins copier qu'interpréter. Ce dernier mot est le vrai ; il rend exactement le procédé véritable et le seul légitime de l'art. L'art est donc l'interprétation de la belle âme ou de la belle force, au moyen de leurs signes les plus expressifs, c'est-à-dire au moyen de formes idéales.

Telle est, à notre sens, la seule définition de l'art que la raison accepte et que les faits justifient. Cette définition détermine l'objet précis de l'art. Mais il faut encore chercher et dire quel en est le but. L'art doit représenter la belle âme ou la belle force au moyen de formes idéales ; mais à quelle fin ? Sera-ce dans l'intérêt de la vertu, ou de la religion, ou de la politique ? Sera-ce pour nous procurer de l'amusement, ou bien pour enrichir l'artiste ou le poëte ?

Faire de l'art l'auxiliaire de la morale, et seulement cela, ce serait réduire de beaucoup son domaine. Parmi les œuvres de l'art, celles-là seules intéressent directement la morale et la peuvent efficacement servir, qui représentent des actes de vertu ou de dévouement. L'art négligera donc la beauté purement intellectuelle, telle que celle qu'exprime *la Philosophie* de Raphaël ; il négligera la beauté purement sensible, telle que celle du *Laocoon ;* il laissera de côté les beautés physiques, telles que celles du paysage qui ne disent rien du devoir et se taisent sur la vertu. On voit où conduit cette doctrine. En outre, des images très-médiocres, commentées honnêtement par l'instituteur ou le curé, seront tout aussi utiles à la morale

que les chefs-d'œuvre si rares et à un prix inabordable pour beaucoup de gens. Mais l'inconvénient le plus grave de cette façon d'entendre la fin de l'art, c'est que, on en a fait cent fois l'expérience, l'artiste ou le poëte qui se préoccupe vivement d'atteindre un but moral manque presque toujours le beau, produit des œuvres sans intérêt, et n'aboutit qu'à desservir à la fois et l'art et la morale. Qu'il s'attache au contraire au beau, et qu'il nous le montre, comme toute beauté est une force agissant avec puissance et conformément à l'ordre soit intellectuel, soit sensible, soit moral, soit physique, à cet aspect l'âme, en vertu de son secret penchant à imiter, entre en action, se met en ordre, pense et sent avec mesure et harmonie ; par là elle est poussée autant qu'il est possible dans les voies de l'ordre qui toutes aboutissent à l'ordre moral, et la beauté, qui lui a fait ce bien, n'a rien sacrifié d'elle-même.

De même, l'art jaloux de n'exciter que le sentiment religieux s'interdirait tous les sujets qui, bien qu'innocents et permis, sont étrangers au culte ou généralement aux choses saintes. Puis, ne sait-on pas que la piété sincère et profonde se contente parfaitement des images les plus simples, les plus grossières même, et qu'elle y trouve un aliment parfois plus solide que dans les compositions les plus achevées ? La foi est certainement une source où le génie puise de sublimes inspirations, témoins Giotto, Lesueur, Mozart et tant d'autres. Mais comme le prouve l'histoire de l'art, tandis que tel artiste, tout entier attaché à la poursuite de l'idée religieuse, a manqué la beauté, tel autre s'est

rencontré qui, ne cherchant que la beauté, a enfanté des œuvres où l'émotion religieuse s'allume comme à un ardent foyer. Le beau n'est nullement contraire à la religion ; mais il n'y peut conduire l'âme que par sa vertu propre, c'est-à-dire en rayonnant à nos yeux d'un tel éclat que l'âme se porte naturellement du reflet à l'astre, de la beauté finie à l'exemplaire et au principe infini de toute beauté.

De même encore, l'art s'inspire heureusement de l'amour de la patrie et l'excite quelquefois puissamment. Mais que deviendra-t-il s'il ouvre l'oreille aux injonctions de la politique, au lieu d'écouter avant tout les conseils de la muse ? Docile instrument de la première, il flattera, il embellira peut-être ce qui n'avait nulle beauté ; il faussera l'histoire, il se corrompra lui-même et les autres par contre-coup ; disciple fidèle et pieux de la muse, il n'acceptera que les sujets nobles, héroïques, dignes de l'admiration des contemporains et de celle de la postérité ; il ne consentira à idéaliser que ce qui est beau déjà. En quoi il aura grandement servi son temps et la patrie, car il aura, par le spectacle harmonieux des belles âmes, préparé les cœurs calmés à s'entendre et à s'entr'aimer. Mais le beau seul opère ces miracles, et l'art ne les opère par le beau que quand il aime et cultive le beau pour le beau lui-même.

C'est encore mal comprendre la fin de l'art que de la faire consister dans l'enseignement de l'histoire sainte ou profane, au moyen de figures et de tableaux. Les peintures historiques ne sont tout à fait intelligibles que pour les spectateurs déjà instruits ; les autres

ont besoin du livret, qui leur est lui-même quelquefois une énigme. Tout ce que peuvent en ce point les arts du dessin, c'est de mieux graver dans notre mémoire le souvenir des faits déjà connus ; et les réduire à ce rôle, ce serait les rabaisser. D'ailleurs, la première qualité de l'histoire, comme son premier devoir, c'est l'exactitude : transportée dans les œuvres d'art, cette exactitude scrupuleuse en chasserait tout idéal et toute liberté. Cette chimérique alliance de l'exactitude historique et de l'art serait surtout mortelle à la poésie. Des chroniques rimées ne seraient plus que de la prose en vers ; et l'histoire poétisée n'est plus de l'histoire.

Ceux qui font de l'illusion la fin de l'art commettent une erreur peut-être plus lourde encore. D'abord l'illusion complète est à la condition d'une parfaite imitation, et nous avons prouvé que l'imitation exacte et rigoureuse de la réalité n'est ni possible, ni habile, ni légitime, ni pratiquée. Mais nous irons plus loin et nous soutiendrons ici que toute imitation poussée jusqu'à l'illusion, quand elle est possible, ou bien manque de charme, ou bien nous désagrée, ou bien nous irrite et nous fait souffrir. Qu'un sculpteur habile modèle une statue de cire : qu'il la coiffe de cheveux réels, qu'il lui donne des sourcils, des cils et des prunelles et qu'il la peigne des couleurs mêmes de la vie : nous défions qui que ce soit de n'éprouver pas, en présence de cet objet, l'impression la plus pénible. Et cela se conçoit : voilà une figure qui, au premier aspect, vous promet par tous ses traits la vie vivante, la vie elle-même : au second aspect, son immobilité,

la fixité de son regard, ses oreilles sourdes, sa bouche muette, son geste invariable, vous refusent tout ce qui vous avait été d'abord promis. Cette déception sera désagréable à coup sûr. Mais persistez : regardez fixement et longtemps ce merveilleux mannequin, et votre raison aura à vous défendre d'une sorte d'effroi. De tels chefs-d'œuvre sont à juste titre relégués dans les baraques de la foire. L'art véritable ne promet que ce qu'il peut donner. Ne pouvant pas donner tout entier le spectacle de la vie animée, il n'en présente que l'expression, et, à cet effet, le marbre, le bronze, une toile peinte et connue pour telle, lui suffisent. Nous ne dirons rien ici des trompe-l'œil où personne n'admire plus qu'une adresse dont sont capables les mains les moins inspirées. Nous rappellerons seulement qu'au théâtre, surtout quand on joue la tragédie ou le drame, l'illusion portée à son comble est un supplice intolérable. On a vu des spectateurs jeter des cris, d'autres tomber en crise nerveuse, d'autres, prévenus à l'avance, quitter la place pour se soustraire à de trop violentes émotions. Nous connaissons des personnes qui n'ont jamais pu assister deux fois à cette scène du *Prophète*, où Jean de Leyde s'ensevelit avec sa mère sous les ruines embrasées de son palais. Nous pourrions citer d'autres exemples semblables. Produire dans l'âme de si profonds désordres, est-ce le but de l'art ? Non. Ici nous souffrons au-delà de la mesure. L'artiste nous a déçus. Il nous avait promis de nous émouvoir par les apparences de la vie, et de nous laisser croire que son œuvre n'était qu'une intéressante fiction. Mais voilà qu'au lieu de nous causer une

émotion vive, mais agréable au fond, il nous inflige une torture. C'est faire plus qu'il n'avait promis ; c'est franchir les limites où l'art doit s'enfermer sous peine de périr.

La fin de l'art serait-elle d'amuser ? Quelquefois sans doute. La comédie s'y applique. Mais elle ne se borne pas là. Par la peinture du ridicule, elle veut nous dégoûter de la déraison et nous ramener à la beauté morale. Amuser toujours et exclusivement, c'est là une fonction subalterne de l'art. Ceux qui n'en remplissent pas d'autres sont les bouffons, et chacun sait ce qu'il advient de l'art, lorsqu'il n'affecte plus d'autres formes que la caricature ou la parade.

Enfin, le but de l'art est-il de faire la fortune de l'artiste ? Nous résoudrons cette question en deux mots : jamais les grands artistes ni les grands poëtes ne l'ont compris ainsi ; et ceux qui le comprennent ainsi ne sont ni artistes ni poëtes.

L'objet de l'art étant le beau, rien que le beau, la fin de l'art doit être de produire sur nous, par la représentation du beau, les effets que produit le beau lui-même. Le beau interprété par l'art ne saurait avoir une autre fin, un autre but, que la fin et le but du beau lui-même. Or, le beau tel que le crée Dieu dans la nature, ou l'homme dans les actes de sa vie, porte sa fin écrite sur son front en rayons étincelants. Par rapport à nous, il semble n'exister que pour nous donner les nobles et pures jouissances de l'admiration. Le beau naturel nous charme, nous ravit, nous éclaire : il met en nous, par la chaleur de sa douce flamme, ce qui est en lui-même, la puissance et l'ordre : il émeut

par le plaisir, et il excite en nous, quelquefois même il exalte nos facultés les meilleures. Ce que fait le beau naturel, le beau reproduit par l'artiste ou le poëte le doit faire aussi plus promptement et plus sûrement même, s'il est possible. La fin de l'art est donc de verser dans nos âmes les délicieuses émotions du beau. Cela seul nous améliore. Mais de cela, le génie seul est capable. Le génie, nous l'avons vu, est capable de concevoir la beauté idéale et de la représenter sous ses formes les plus expressives. L'inspiration n'est que l'action ardente et féconde du génie. Dieu seul produit le génie : le génie seul reproduit le beau par l'art. Nous allons nous assurer que la beauté, telle que jusqu'ici elle est sortie des mains du génie, est la beauté telle que nous avons tenté de la définir.

Mais dans l'examen qui va suivre, nous ne procéderons pas au hasard. Quoique tous les arts soient d'un grand prix, le prix de tous n'est pas le même. Puisque l'essence de l'art est la belle interprétation de la belle nature, l'art est d'autant plus excellent, d'autant plus beau, d'autant plus art, que la nature qu'il interprète est plus belle et qu'il l'interprète avec plus de puissance idéale. L'art s'élève et grandit comme s'élèvent et grandissent les beautés exprimées et les signes qui expriment ces beautés. On peut tirer de là, ce nous semble, une classification naturelle des arts fondée : 1° sur le degré de beauté des forces ou des âmes exprimées ; 2° sur le degré de puissance avec lequel sont interprétées les belles forces ou les belles âmes. Entre deux arts qui interprètent des forces ou des âmes dif-

férentes, celui qui interprète la plus belle force ou la plus belle âme est le premier en dignité et en vertu esthétique. Entre deux arts qui interprètent la même force ou la même âme, celui qui l'exprime le plus complétement et le plus idéalement est le premier en vertu esthétique et en dignité. A prendre ce double critérium pour règle, nous voyons se placer tout au bas de l'échelle des arts l'architecture, qui n'exprime nettement que la puissance ordonnée de la matière inorganique privée de mouvement et de vie, et qui n'arrive qu'incomplétement, quoique dans une certaine mesure, à nous dire quelque chose des êtres, plantes, animaux ou hommes, pour lesquels elle a travaillé. Tout à côté et presque au même rang, se met l'art des jardins, moins difficile peut-être et moins savant, moins imposant et moins durable en ses œuvres, mais qui, par compensation, nous présente dans les fleurs, les arbres, les eaux vives, une nature organisée, mobile, plus animée et plus vivante. Au second échelon sera la sculpture, qui doit exprimer très-rarement et très-sommairement la nature inorganique et la nature végétale, mais qui interprète avec grand succès la nature animale et surtout la nature humaine. Toutefois les matériaux qu'elle emploie, la privation des ressources variées de la couleur, l'absence de perspective dans le champ où elle se meut, enfin la nécessité de respecter absolument la beauté de la forme physique, tous ces obstacles la retiennent dans des limites d'expression plus bornées que celles où la peinture se déploie. Celle-ci occupe donc le troisième degré d'excellence : elle le cède à la sculpture en ce que

les corps qu'elle dessine et colore n'ont, en réalité, que deux des dimensions de l'étendue; mais à cela près, comme elle exprime tout ce qu'exprime la statuaire, comme elle l'exprime avec plus de largeur, d'étendue, de richesse, de variété et de liberté; comme elle y ajoute des interprétations d'actes, de pensées, de sentiments plus profondes et plus complètes; enfin comme elle dispose de vastes espaces, qu'elle accroît encore presque indéfiniment par le jeu de la perspective, elle est certainement de tous les arts qui s'adressent à la vue le plus expressif et le plus puissant. Quant à la poésie, elle interprète tout ce qui est, tout ce qui vit, la nature inorganique, la nature organique, les forces, les âmes inférieures, l'âme libre, l'âme divine même; elle donne aux âmes intelligentes et sensibles le verbe, la parole, qui est leur mode suprême de s'exprimer; elle règne sans obstacle dans la durée et dans l'espace; elle agrandit et ordonne merveilleusement ses créations par un langage idéal qui n'appartient qu'à elle; elle ne sculpte, ni ne peint, ni ne bâtit; mais à sa voix, notre imagination, qu'elle excite et mène, bâtit, sculpte et peint des œuvres devant lesquelles pâlissent celles de l'architecte, du sculpteur et du peintre; ses personnages peuvent tantôt être en petit nombre, tantôt marcher innombrables comme des armées ou comme des peuples; la laideur peut figurer dans les scènes qu'elle retrace, parce que tout y passe sans s'y arrêter et sans blesser nos regards. La poésie surpasse donc tous les arts et par ce qu'elle exprime et par la puissance incomparable avec laquelle elle l'exprime. Elle est donc au plus haut degré

de l'échelle des arts. Mais dans cette série ascendante, où placer la musique? Elle est sans contestation au-dessous de la poésie dont l'instrument, la parole articulée, traduit avec une précision sans égale les actions, les idées, tous les sentiments et les nuances d'un même sentiment, tandis que le son musical ne va qu'à rendre quelques sentiments très-simples et très-primitifs de notre âme. D'autre part, la peinture a des formes nettes et arrêtées au moyen desquelles elle signifie des mouvements déterminés, des pensées quelquefois claires et des émotions bien définies qui échappent aux prises vagues de la musique. Cependant celle-ci a sur la peinture certains avantages considérables : elle rend les quelques sentiments qui sont de son domaine avec une intensité d'énergie dont la peinture n'approche pas et qui souvent surpasse la puissance de la poésie elle-même; elle agit au même instant sur des masses immenses d'auditeurs; son action est telle qu'elle remue les âmes, les ébranle, les transporte jusqu'au délire; le caractère vague, élastique, indéfini du signe qui est le sien lui permet de s'élever d'un essor vraiment aérien jusqu'aux dernières hauteurs du sublime; enfin, quoique inarticulé, le son musical est physiquement de même nature que le son de la voix humaine; bien plus, il n'en est qu'un agrandissement, et par là il s'allie merveilleusement avec la poésie, dont on peut dire qu'elle n'est qu'une musique parlée. Pour ces raisons, et sans élever précisément la musique au-dessus de l'art du peintre, nous croyons devoir la placer immédiatement au-dessous de la poésie. Il convient, ce nous semble,

de ne pas séparer de la musique la danse qui, prise dans son essence, n'est qu'une musique mimée. Enfin, nous traiterons à part et en dernier lieu de l'éloquence, laquelle, nous le montrerons, n'est pas un art pur et proprement dit, mais plutôt une science ou tout au moins une conviction, qui se sert du beau non pour le beau lui-même, mais comme d'un moyen singulièrement propre à faire triompher le vrai.

En tête de chacun des chapitres qui vont suivre, nous reprendrons, en les développant et approfondissant, ces considérations sur l'excellence relative des différents arts. Mais il était indispensable de les esquisser dès à présent, afin de justifier par des raisons scientifiques l'ordre selon lequel nous allons procéder. Cet ordre sera donc celui-ci : 1° Architecture et Art des jardins ; 2° Sculpture ; 3° Peinture : 4° Musique et Danse ; 5° Poésie ; 6° Éloquence.

CHAPITRE II

Architecture et Art des jardins.

L'architecture moins expressive de beaucoup que tous les autres arts, et néanmoins expressive. En quoi elle exprime, en les agrandissant et les rendant plus sensibles, la puissance et l'ordre de la matière solide inorganique. En quoi elle exprime quelque chose de l'âme de l'être qui habite l'édifice ou qui s'en sert. Vérification de cette théorie par les monuments les plus célèbres. Le temple : le Parthénon, la cathédrale gothique, l'église de Saint-Pierre de Rome. Le palais : palais de Raphaël, de Philibert Delorme, de Pierre Lescot. La maison. Effacement du caractère physique et du caractère moral de l'architecture à certaines époques.

Art des jardins. Le jardin n'est que le prolongement de l'habitation. Deux éléments en présence : l'architecture et la nature. Lutte, conciliation. Le jardin a des formes expressives. Ce qu'il peut exprimer de la nature elle-même ; ce qu'il peut exprimer de l'homme. Loi de la raison. Ce que la raison admet ; ce qu'elle repousse. Le parc est un tableau qui a sa peinture et dont la peinture a ses lois. Le parc n'imite pas la nature ; il interprète ce qu'elle a de plus beau. Exemples : villa Pamphili-Doria, Versailles, le Raincy. Conclusion.

L'art, avons-nous dit, est l'interprétation de la belle nature par ses formes les plus idéales, ou, ce qui est la même chose, les plus expressives. L'architecture, que tout le monde met au nombre des arts, doit donc être non pas l'imitation, mais l'interprétation d'une certaine belle nature au moyen de ses formes les plus expressives. Mais quelle est cette nature et quelles sont ces formes ? Rarement, sinon jamais, on l'a dit en termes précis et satisfaisants. Les critiques les plus habiles à saisir les beautés des autres arts et à les faire sentir à leurs lecteurs ne démêlent plus aussi bien celles de l'architecture et n'ont guère pour les louer que de vagues éloges. Il y a, nous le croyons du moins, deux causes de cet embarras. En

premier lieu, la force que les signes architectoniques sont particulièrement aptes à exprimer est, de toutes les forces naturelles, la moins active et la plus dépourvue de vie ; secondement, lorsque l'architecture veut exprimer des forces autres que celle-là et plus vivantes, elle y parvient sans doute, mais dans une si faible mesure que, pour expliquer le sens obscur de ses symboles, elle a recours soit aux formes de la sculpture, soit même à celles de la parole écrite. Cependant, à part tout secours étranger, l'architecture a quelques énergies expressives. Lesquelles ? Nous allons les chercher et tâcher de voir si cet art puise ses beautés dans la manifestation restreinte, il est vrai, mais pourtant incontestable, de la puissance et de l'ordre.

L'architecture a pour principe et pour base une certaine puissance, sans laquelle elle ne ferait rien et ne serait pas. Cette puissance, c'est la force résistante de la matière inorganique. La pierre, le marbre, le granit, le fer, qui sont à la fois l'appui et l'étoffe de ses ouvrages, sont des corps résistants et inorganiques. Le bois est, à la vérité, une substance organique ; mais l'architecture ne l'admet que lorsque tous les mouvements de la sève y ont cessé pour toujours. L'architecture s'empare de cette force résistante de la matière sans vie, et elle s'en sert. Mais elle ne se borne pas à s'en servir, elle l'agrandit et l'ordonne ; ce n'est pas tout : au fur et à mesure qu'elle l'agrandit et l'ordonne, elle s'applique à manifester, par l'éclat des formes visibles, la grandeur et l'ordre nouveaux qu'elle lui a communiqués.

Dès qu'elle est en possession des éléments bruts de la puissance matérielle résistante, l'architecture agrandit cette puissance d'une première façon, en réunissant ces éléments par une juxtaposition savante. Ainsi réunis, elle en compose des masses, dont la puissance, déployée dans tous les sens de l'étendue, manifeste sa grandeur par les formes idéales de la solidité géométrique : le cube, le parallélipipède rectangle, la pyramide à base triangulaire, le cylindre, le cône tronqué, la calotte sphérique. Elle écarte avec soin les surfaces minces, les angles multipliés, trop aigus ou rentrants, en un mot, toutes les formes qui, en réalité et en apparence, n'opposeraient qu'une insuffisante résistance à l'effort contraire des puissances extérieures. De la sorte, elle réalise et exprime une puissance résistante agrandie dans toutes les dimensions de l'espace.

Mais ce n'est pas assez : une masse de matière n'est vraiment solide que si sa puissance résistante agit sur tous les points de son étendue. L'architecture le sait. Aussi, comme elle a choisi ses formes générales, elle choisit encore ses matériaux. Les plus durs sont ceux qu'elle préfère; et quand elle a eu le bonheur d'en rencontrer de tels, elle veut qu'on le sache; et afin que cette dureté soit vivement exprimée, elle donne au granit, au basalte, au marbre, tout le reluisant éclat de leur poli. En l'absence d'aussi précieux matériaux, elle peint du moins des couleurs qui les rappellent la pierre plus molle ou plus grossière qu'elle est contrainte d'employer. Ou bien encore, comme certaines teintes grises, à la longue étendues sur les

murs par la main du temps, témoignent que ces constructions ont bravé l'atteinte des siècles, l'architecture répand sur les monuments d'hier certains liquides qui en éteignent la blancheur et, par un aspect plus terne, simulent à la fois la durée et la solidité.

Cependant la solidité d'une masse de matériaux n'est et ne paraît grande que si elle est et paraît facilement obtenue. L'architecture satisfait à cette double condition au moyen de l'aplomb qui, à toutes les puissances résistantes de la matière, ajoute celle de la gravitation. L'obélisque de Louqsor est une masse dont la puissance solide ou résistante se déploie dans tous les sens de l'étendue, et par sa visible dureté sur chacun des points de son étendue; mais qu'importerait toute cette force du bloc de granit, s'il était placé obliquement sur sa base? Un coup de vent pourrait le renverser, et instinctivement vous trembleriez à l'aspect de cette masse penchante. Dressé verticalement comme il l'est, la stabilité en est certaine et, de plus, elle paraît telle. Cette stabilité est en outre obtenue par le moyen le plus simple, puisque nul appui n'est nécessaire d'aucun côté pour soutenir le monolithe. Mais, répondra-t-on, la tour de Pise est penchée, et néanmoins elle est solide. Solide tant qu'il vous plaira, mais nullement solide à l'œil: le plus brave n'y monte pas sans quelque crainte, et je ne vois pas que les architectes s'appliquent à donner à leurs monuments cette inclinaison périlleuse. Au contraire, tout maçon est muni de ce guide infaillible qu'on nomme fil à plomb. Cette machine si élémentaire découvre à un ouvrier ignorant le sens dans lequel agit

l'une des plus gigantesques puissances de la nature ; la construction tout entière suit cette direction, et la nature, devenue l'alliée de l'architecte, communique à l'édifice quelque chose de sa propre stabilité. Dès lors sont abattus et éloignés tous les supports rendus inutiles ; la solidité du monument se suffit à elle-même : *mole suâ stat.* Mais grâce à un art profond, cette puissance résistante facile, libre, obtenue à peu de frais, peut paraître plus facile et plus libre encore, et affecter, dans la pierre inflexible, une sorte de souplesse flexible. Ce prodige a lieu lorsque l'architecte courbe imperceptiblement les grandes lignes de l'édifice et, amollissant les contours de la pierre, prête autant que possible à la matière inorganique les mouvements ondoyants et aisés de la vie elle-même.

Agrandie de toutes les façons par l'architecture, la puissante résistance de la matière inorganique est, en même temps, soumise par cet art à un ordre visible qui ne laisse pas que de rappeler à plus d'un égard l'ordre animé des corps vivants.

L'agrandissement des corps organisés est une croissance qui consiste dans le développement graduel d'un germe qui grossit et se dilate, non par l'addition mécanique ou par la juxtaposition des parties, mais par l'intussusception et l'assimilation des molécules nutritives. Il en résulte dans les plantes et dans les animaux une frappante unité vitale, dont les liens intimes rattachent tous les membres de chaque corps les uns aux autres, sans qu'existe entre eux ou apparaisse la moindre solution de continuité. Privée de ce dynamisme interne, l'architecture en imite de son

mieux les effets. Impuissante à réaliser l'unité de dedans en dehors par la dilatation, elle l'opère de dehors en dedans par la concentration. Elle choisit des matériaux dont les grains serrés et homogènes sont rapprochés par une cohésion tenace et entre lesquels l'œil le plus perçant ne voit aucun intervalle. Avec ces matériaux joints mathématiquement, elle compose des masses unes et continues appelées du nom de *murs*. Ces murs enchaînés aux angles et, on peut le dire, fondus ensemble, forment ces masses complexes à plusieurs pans solidaires qui sont les corps de bâtiments. S'il y a plusieurs corps de bâtiments, de fortes attaches les font s'embrasser et s'unir. Enfin, des dômes, des voûtes, des plafonds, des toitures viennent achever et clore par en haut ces vastes unités matérielles.

A cette unité, l'architecture mêle autant de variété que la masse résistante en peut comporter, sans que sa solidité en soit affaiblie. Les pans de mur sont formés par des pierres juxtaposées et par des assises superposées ; la diversité numérique de ces pierres et de ces assises sera parfois indiquée par le dessin en creux des refends. L'aspect uniforme de chaque façade sera diversifié par sa division en plusieurs étages, et par la division de chaque étage au moyen des ouvertures ; et celles-ci pourront être séparées par des pilastres qui diviseront et diversifieront l'étendue plate des surfaces pleines. Les portiques, les colonnades, les balcons, les balustrades des terrasses multiplient les lignes, et sont ainsi des éléments de variété. Deux ailes différant par le dessin du pavillon central qu'elles

flanquent diversifient encore, et de la façon la plus large, la vaste unité de la masse totale.

Mais cette unité et cette variété, l'architecture les subordonne l'une à l'autre. Ni la masse totale, ni les éléments qui la composent ne se diversifient au hasard et sans règle. Chaque façade, chaque étage, chaque ouverture, chaque colonne se divisent en parties exactement semblables, qui se correspondent exactement des deux côtés de la ligne centrale qui les partage. Cette variété une et cette unité variée engendrent la symétrie, laquelle, dans les constructions de l'architecture, comme dans la forme des plantes et dans celle des corps animés, est le signe expressif par excellence, et conséquemment la manifestation idéale de l'harmonie des forces physiques. La raison demande et aime la symétrie, parce qu'elle voit dans les parties qui se redoublent et se contre-pèsent une marque d'équilibre et une garantie de stabilité.

La proportion constitue une autre condition plus essentielle encore de solidité réelle et de solidité exprimée. Plus grand est le poids supporté par telle partie de la masse, plus les matériaux de cette partie devront être résistants, ou, tout au moins, plus la base en sera large. L'architecture observe cette loi ; elle mesure soigneusement la puissance au degré de résistance qu'il importe d'obtenir. Au sortir du sol dans lequel résident déjà ses fondements cachés, l'édifice continue jusqu'à une certaine hauteur sa forte base, et la montre aux regards pour les rassurer. Sur ce massif soubassement s'élèvent des étages de moins en moins pesants. De bas en haut, les ouvertures vont diminuant, quelquefois

quant au nombre, toujours quant aux dimensions. Les rangées de colonnes ou de pilastres suivent la même marche décroissante ; au rez-de-chaussée, c'est l'ordre dorique, simple et robuste ; vient ensuite l'ordre ionique, un peu moins vigoureux et un peu plus orné ; le dernier, l'ordre corinthien, appuie sur les deux autres ses fûts légers couronnés de feuillage. Renversez les termes de cette série, vous pourrez obtenir autant de solidité, mais la solidité et la proportion ne seront plus aussi exactement exprimées. En architecture, comme dans tous les arts, la proportion cachée est d'accord avec la proportion visible, et les lois de la solidité se confondent avec celles du goût.

Cependant, lorsque l'architecture a ordonné de toutes les façons la puissance matérielle qu'elle déploie, elle n'a pas achevé sa tâche, ni épuisé ses moyens d'expression. Elle veut encore mettre son œuvre en harmonie avec tout ce qui l'entoure. La solidité inorganique n'a pas, en tous pays, à lutter contre les mêmes forces extérieures, ou du moins contre des forces extérieures également hostiles et destructrices. Ici, elle doit s'armer et se roidir contre les assauts d'un climat rigoureux ; ailleurs, elle peut s'abandonner avec plus de confiance à la sérénité bénigne d'un ciel clément. Une architecture enveloppée, close, frileuse, dit clairement au spectateur : J'ai peur du froid, de la neige, de la pluie et du vent, et je suis vêtue en conséquence. Mais si c'est dans un pays chaud qu'elle tient ce langage, elle commet un contre-sens esthétique. Réciproquement, une architecture ouverte, épanouie, souriante, ornée de sculptures délicates semblables aux

broderies d'un voile léger, et peinte de couleurs vives pareilles aux fraîches nuances des étoffes de printemps ou d'été, nous apprend en termes joyeux qu'elle est née aux rayons d'un soleil ami, et qu'elle a plus d'espérances que de craintes. Mais si c'est chez nous qu'elle parle ainsi, elle est esthétiquement menteuse ou dupe. D'autre part, un édifice qui s'élève à une grande hauteur, en pyramidant sur sa base, nous crie fièrement : Regardez-moi ! je veux être vu. Prétention vaine et ridicule si le monument, claquemuré dans une enceinte de maisons qui le pressent de tous côtés, ne se laisse voir au spectateur que comme les assises d'un puits à celui qui est au fond ; intention aussi justifiée que légitime, si le monument a un piédestal naturel ou artificiel, et si les abords larges et dégagés permettent aux regards de l'embrasser de loin et dans son ensemble. C'est ainsi que, par ce genre d'harmonie extérieure que nous avons nommée plus haut *convenance*, la masse architectonique, quelle qu'elle soit, exprime mieux sa puissance et son ordre propres, et peut même exprimer la puissance et l'ordre particuliers des forces naturelles au milieu desquelles elle se déploie.

Mais les caractères et les signes que nous venons d'énumérer ne sont que des caractères et des signes de la force résistante inorganique, puissante et ordonnée. L'architecture a d'autres caractères qu'il est permis d'appeler moraux et pour l'expression desquels elle dispose de certains signes vagues, il est vrai, mais cependant intelligibles et généralement compris lorsqu'ils sont habilement employés.

Comment l'architecture réussit-elle à imprimer à ses constructions un certain caractère de beauté morale? Est-ce en appropriant exactement l'édifice à sa destination? Une telle appropriation n'est que de l'utilité, et il serait oiseux de démontrer encore une fois que l'utile n'est pas le beau. Est-ce en exprimant fidèlement aux yeux la destination de l'édifice? Non, évidemment, dans le cas où cette destination fâcheuse ou mauvaise doit à tout prix être dissimulée; oui, quand cette destination est avouable. Mais, même dans cette dernière hypothèse, la beauté de l'édifice sera souvent très-faible et même nulle, si l'architecte ne s'applique à exprimer bien plus l'être ou l'âme qui se servira du monument, et le caractère de cette âme, que l'usage qu'elle fera du palais ou de la maison. L'âme divine ou l'âme humaine dans ses conditions diverses, dans ses divers états de fortune, de dignité, de puissance, de joie ou de tristesse, de mouvement ou de repos, de vie ou de mort, voilà ce que l'architecture s'efforce, qu'elle en ait ou non conscience, d'exprimer sur le front de ses monuments. Un beau temple nous apprend, sans inscriptions et sans emblèmes, qu'il est la demeure d'un Dieu; un beau palais, qu'il est celle d'une âme puissante et royale; un beau château ou un bel hôtel, qu'il est la résidence d'âmes fières de leur race; une charmante et simple villa, qu'elle est l'asile d'âmes heureuses dans leur médiocrité; un théâtre, qu'il attend et recevra sur ses gradins vastes et nombreux une multitude d'âmes avides de spectacles; un cloître nous entretient d'âmes désenchantées, solitaires, recueillies dans la prière et dans

l'étude; un pont nous dit qu'il est là pour que l'homme, dans son activité, franchisse rapidement le fleuve qui lui fait obstacle; un tombeau, bas, étroit, sans ouverture, sans air, sans lumière, proclame par son silence et son immobilité que le corps est là, mais que l'âme est partie [1]. Or, toutes ces expressions si diverses, l'architecture les donne à ses constructions par les façons différentes dont elle combine ces deux choses : l'étendue de la masse inorganique, ou sa grandeur, ou sa puissance (car ces trois caractères ne sont qu'un), et l'ordre de ses parties.

Ainsi, on pourrait dire avec vérité que, dans les œuvres architectoniques, le style c'est, jusqu'à un certain point, l'hôte même. Mais jusqu'à quel point précisément? L'artiste de génie le sait et se garde bien d'aller outre. Soyez assuré qu'il ne donnera ni à un couvent la physionomie d'une école militaire, ni à un palais de justice celle d'une salle de danse, ni à une prison celle d'un hôtel de ville, ni à une halle celle de la demeure d'un ministre ou d'un ambassadeur;

[1] Ces lignes ont été écrites en 1860. Ainsi, dès cette époque, j'expliquais en partie la beauté de l'architecture par l'expression de l'âme de l'hôte auquel le monument est destiné, que cet hôte soit un Dieu, un homme, un peuple, un cadavre. C'était fonder l'esthétique de l'architecture sur la psychologie, du moins jusqu'à un certain point. C'était par conséquent essayer une psychologie de l'architecture. Cette partie de mon travail avait reçu l'approbation de plusieurs critiques, et notamment celle d'un éminent et vigoureux esprit, notre regretté collègue Émile Saisset. (*Revue des Deux-Mondes* du 15 novembre 1861, article intitulé : *Un nouvel essai d'esthétique,* p. 425.) Je suis heureux de voir, en 1870, M. Émile Boutmy suivre les mêmes voies et écrire une psychologie de l'architecture grecque, dans son savant et spirituel volume intitulé : *Philosophie de l'architecture en Grèce.* Paris, G. Germer-Baillière, 1870.

croyez bien qu'il tiendra compte du caractère de l'hôte, même dans les constructions d'importance beaucoup moindre : il saura mettre de visibles différences entre une écurie et une remise, entre une étable et un chenil, entre une bergerie et une volière, entre une orangerie et une simple serre. S'il agissait autrement, le premier venu, n'eût-il que le bon sens pour guide, sentirait sa faute et la condamnerait. Mais si l'architecte va jusque-là, s'il tâche d'indiquer les traits les plus généraux de la vie de l'être auquel la construction est destinée et des actions qui doivent s'y accomplir, ses visées s'arrêteront à cette limite. Dès qu'il faudra présenter aux yeux des expressions plus vives et plus parlantes, il confessera sincèrement son impuissance et, ou bien il s'en tiendra à ses propres ressources, ou bien il empruntera à la sculpture un langage discret encore sans doute, mais cependant beaucoup plus significatif que le sien.

En somme donc, les énergies expressives de l'architecture sont restreintes, plus restreintes que celles de tous les autres arts ; mais elles sont loin d'être nulles. En déployant la grandeur matérielle dans l'espace largement, solidement, facilement, et en soumettant cette grandeur complexe aux lois d'un ordre naturel et savant à la fois, elle peut, en premier lieu, exprimer idéalement la puissance ordonnée de la force inorganique étendue et résistante ; elle peut, en second lieu, exprimer, dans une certaine mesure, l'âme ou l'être qui se servira de l'édifice et les traits les plus généraux tant de la puissance de cet être que de l'ordre habituel dans lequel se développe cette puissance.

Il nous faut maintenant montrer, au moyen d'exemples célèbres, que c'est bien à ces deux sources que l'architecture a, dans tous les temps, puisé ses beautés les plus certaines.

En Grèce, sous Périclès, au moment où l'architecture atteint sa plus haute perfection, le temple exprime : 1° la puissance idéale de la matière inorganique visible par la grandeur de la forme, par la solidité de la forme sur tous les points de son développement, et par la solidité facile, souple et flexible, en d'autres termes, par la gracieuse solidite de la forme ; le temple exprime : 2° l'ordre idéal de la matière brute par l'harmonie ou unité variée de la forme, par la proportion idéale de la forme, et enfin par la convenance de la forme avec tout ce qui l'entoure, ciel, terre et monuments. Prouvons-le par l'étude du chef-d'œuvre de l'architecture grecque, du Parthénon.

Le Parthénon est un rectangle qui mesure cent pieds sur la façade et deux cents sur les côtés. Ces dimensions ne sont pas énormes. Pourtant la première fois que je vis ce temple, je fus frappé de sa grandeur, et les fréquentes visites que je fis depuis à l'Acropole confirmèrent cette impression, au lieu de l'atténuer. C'est que toutes les dimensions en ont été calculées de façon à agrandir l'aspect de la masse entière. « J'étais, dit Chateaubriand, tombé dans l'erreur commune touchant les monuments des Grecs : je les croyais parfaits dans leur ensemble ; mais je pensais qu'ils manquaient de grandeur. J'ai fait voir que le génie des architectes a donné en grandeur propor-

tionnelle à ces monuments ce qui peut leur manquer en étendue [1]. »

Mais si l'œil parcourt cette construction grande en étendue, il découvre sur chaque élément, sur chaque point de sa surface, les signes éclatants de cette autre grandeur ferme, stable, résistante, de cette grandeur d'énergie qui est l'inébranlable solidité. Murs, colonnes, architraves, frontons, tout est bâti en blocs choisis de ce pur marbre pentélique dont le grain fin et serré, insensible à l'action des vents marins et aux morsures de l'hiver, conserve aussi fidèlement les formes que sa couleur les affirme vivement. Or ces formes sont les plus solides que puisse concevoir la géométrie elle-même. Placez-vous vis-à-vis la façade occidentale, la moins ravagée des deux, et du sommet du fronton abaissez par la pensée une perpendiculaire sur la base du temple, vous verrez les deux montants de la porte, puis les deux lignes extrêmes de la cella, et enfin les deux colonnes d'angle du portique s'incliner sensiblement de part et d'autre sur la verticale que vous avez menée. Même effet si vous considérez les faces latérales. En sorte que, d'où qu'on le prenne, le monument affecte la figure de la pyramide tronquée, le solide par excellence, du moins pour l'architecture qui ne peut ni construire une aussi vaste sphère homogène, ni, le pût-elle, mettre au centre d'une telle sphère une force d'attraction semblable à celle qui fait tomber toutes les parties de notre globe vers son centre.

[1] *Itinéraire de Paris à Jérusalem.*

Toutefois, le solide le mieux assis, le mieux équipondéré, a, quand toutes ses faces sont déterminées par des lignes mathématiquement droites, quelque chose de roide, de tendu, de trop immobile dans l'immobilité même, et, tranchons le mot, l'air trop inanimé. Mais comment amollir la pierre? Comment lui prêter quelques-unes des mobiles souplesses de la branche de l'arbre ou des membres de l'homme? Ces admirables artistes, Ictinus et Callicrate, en eurent le secret. Comme certains de leurs prédécesseurs, mais avec une habileté plus consommée, à la sécheresse du dessin rectiligne ils substituèrent les déploiements flexibles de l'arc de cercle. Tous ceux dont le regard attentif a su remarquer ces contours suaves en ont aussitôt ressenti le charme et compris la raison. « L'art grec, dit M. Émile Burnouf, courba les degrés et le pavé des temples, les architraves, les frises, la base même des frontons, comme la nature a courbé la mer, les horizons et le dos arrondi des montagnes [1]. » Et M. Beulé : « La convexité du soubassement et des architraves donne au Parthénon quelque chose de vivant et d'harmonieux qui nous pénètre à notre insu [2]. » En effet, comme nous estimons que les corps vivants sont l'œuvre d'un principe qui s'épanouit et rayonne du centre à la circonférence, toute masse dont les éléments se disposent régulièrement autour d'un point central nous semble être le résultat plutôt d'une naissance que d'une fabrication, plutôt d'une croissance que d'une agglomération, et nous charme au

[1] *Revue des Deux-Mondes,* décembre 1847, p. 842.
[2] *L'Acropole d'Athènes,* t. II, chap. I, p. 26.

même titre, sinon au même degré, que les formes ondoyantes sous lesquelles nous devinons les palpitations fécondes et le jeu spontané de la vie.

Mais le Parthénon ressemble aux belles œuvres de la nature par cet autre côté que sa puissance matérielle, ample, robuste et facile, se développe, à l'exemple des forces vivantes, dans un ordre parfait.

A le considérer d'ensemble, l'unité en est saisissante. Nul hors-d'œuvre, nul épisode, nulle saillie parasite, nulle malencontreuse excroissance. On dirait un seul bloc enlevé d'emblée des flancs de la montagne, posé là et taillé, fouillé sans effort par les mains de quelque divin géant. Un cèdre majestueux, isolé sur le sommet qui le porte, ne laisse pas le voyageur qui chemine dans la plaine embrasser son immense silhouette d'un plus rapide et plus unique regard. De près, cette impression n'est point troublée, grâce à l'incroyable unité de cohésion qui rattache entre eux les matériaux employés. Les joints des pierres, que ne remplissait aucun ciment, sont d'une ténuité qui les fait ressembler le plus possible à cette ligne idéale des géomètres, dont la longueur est la seule dimension.

Cependant, cette unité n'a rien de commun avec l'uniformité monotone. La façade est variée par la diversité de ses éléments, le soubassement, les colonnes, l'architrave, la frise extérieure, la corniche, et enfin le fronton. A leur tour, les colonnes sont diversifiées par leurs cannelures et leurs chapiteaux, la frise par les triglyphes et les métopes, la corniche par des ornements délicats, le fronton par son cadre surmonté et bordé d'antéfixes et par les sculptures qui en occu-

paient le champ triangulaire. Les côtés ont la même diversité de parties, moins le fronton. Le mur de la cella était, sur chaque façade, percé d'une porte de la forme d'un trapèze. Tout autour, il était ceint de la frise intérieure comme d'un bandeau. Mais toute cette variété n'est, dans chacun des éléments de la construction, que l'unité elle-même divisée en parties aliquotes semblables, répétées symétriquement des deux côtés d'une ligne médiane. Une perpendiculaire abaissée du sommet du fronton divise la façade en deux moitiés, dont l'une est absolument pareille à l'autre, mais inversement placée dans un même plan. L'une de ces deux moitiés étant connue, l'autre l'est. Réunies, elles composent cette consonnance architectonique, cette eurhythmie géométrique, cette harmonie, en un mot, qui est comme un chant pour les yeux, et qu'on a pu nommer ingénieusement : de la musique fixée.

La symétrie, qui est l'harmonie ou le juste rapport entre les étendues, appelle comme son complément nécessaire la proportion, qui est l'harmonie ou le juste rapport entre les forces résistantes. Le Parthénon nous offre le type achevé de cette seconde harmonie. Les huit colonnes de chaque façade indiquent par leurs dimensions, à la fois sveltes et robustes, qu'elles ont précisément la vigueur qu'il leur faut pour porter le quadruple fardeau de l'architrave, de la frise extérieure, de la corniche et du fronton. Plus minces, elles seraient grêles ; plus grosses, elles seraient lourdes. A son tour, le fronton, d'un angle modéré, n'est pas une charge qui les opprime, mais, au contraire, un faîte

qui les couronne. Mettez-en dix au lieu de huit dans ce même espace, les entre-colonnements seront trop étroits, et les soutiens trop nombreux pour le poids supporté ; il y aura un excès et comme un luxe inutile de résistance. Le portique, également octastyle, du Panthéon d'Agrippa, n'a pas, tout beau qu'il est, ces mesures exquises. Ses colonnes corinthiennes, d'ailleurs très-élégantes, demanderaient un fronton moins haut et moins pesant. On l'admire beaucoup quand on n'a vu que Rome. En revenant d'Athènes, on l'admire encore, mais on comprend ce que perdait le style grec en changeant de climat [1].

C'est qu'en effet le style grec proclame lui-même qu'il n'est fait que pour la Grèce. On ne saurait trop répéter à quel point il est fait pour elle. Le Parthénon, qu'on nous passe cette expression, est un être qui montre écrits sur toute sa personne ses titres d'origine. De la tête aux pieds, il est grec et athénien, et ne peut être qu'athénien et grec. Sa toiture à peine

[1] Ce n'est pas seulement à Athènes et dans les meilleurs temps que ces proportions admirables furent observées par l'architecture grecque. Elles étaient probablement devenues comme des règles consacrées que l'on s'efforçait de suivre jusque dans les provinces les plus éloignées et en des temps de décadence. Un hardi voyageur, M. Heuzey, membre de l'École française d'Athènes, a découvert, à Pydna, un tombeau enfoui sous terre dont la porte est surmontée d'un fronton dorique, avec frise et architrave, rehaussé de peintures. « Ce fronton, dit M. Heuzey, est très-bas, comme le sont tous ceux du pur style grec : sa hauteur n'est que de 0m 55, sur une largeur de 3 mètres. » Et pourtant l'auteur de cette intéressante découverte a cru reconnaître au premier coup d'œil que le monument ne remonte pas à une très-haute antiquité. Voir ces détails curieux dans le mémoire de M. Heuzey, intitulé : *Le Mont Olympe et l'Acarnanie*. Paris, Firmin Didot, 1860, p. 173 et 175 (et la planche II qui représente le tombeau avec ses couleurs).

inclinée, ses portiques ouverts de tous côtés, ses blanches colonnes, ses chapiteaux jadis ornés de filets d'or, ses larmiers, ses corniches, autrefois peints en rouge, en bleu, en vert du ton le plus vif, ses marbres dorés, mais non noircis par le temps, nous disent assez à quel soleil, à quel climat, à quelles tièdes et bénignes haleines de l'air sa délicate vénusté comptait avoir affaire. Le ciel et les Grecs l'eussent épargné. Mais il changea de climat en changeant de maîtres, et les injures des hommes lui ont été plus funestes que celles des siècles. Cependant il eût fallu le raser pour en éteindre la splendeur, et elle brille encore. Elle brille jusque dans ses admirables rapports avec le rocher qu'il couronne et dont il semble n'être que le sommet de marbre. Situation incomparable qui en faisait la tête et le cœur de l'Attique, et qui, de loin, le présente encore à l'admiration anticipée des navigateurs assez heureux pour cingler vers Athènes à travers les mers riantes que domine sa face auguste.

Ce dernier caractère de la beauté du Parthénon, cet accord de l'édifice avec le pays et du pays avec l'édifice, n'est autre chose que ce que, dans notre première partie, nous avons nommé la *convenance*. Nous n'ignorons pas qu'en architecture, à l'idée de convenance se mêle pour une part l'idée d'utilité, c'est-à-dire de rapport exact d'une chose avec sa fin externe. Mais quoique mêlées ici, ces deux idées restent parfaitement distinctes. Si je suis sensible à l'harmonie qui rattache le Parthénon avec l'Acropole, avec l'Attique et avec le climat de cette région, ce n'est point parce que cette harmonie assurait la régularité du culte de

Minerve; c'est que la beauté du temple est rendue plus manifeste par son rapport avec la nature qui l'encadre, de même que la beauté de celle-ci s'accroît et s'enrichit de celle du Parthénon ; c'est qu'une belle partie et un beau tout s'embellissent réciproquement l'un l'autre et se doivent embellir. A Athènes, aujourd'hui, le Parthénon est inutile; cependant sa grande beauté lui reste, parce qu'il y est chez lui. Transportez-le au milieu du jardin des Tuileries; inutile comme à Athènes, il y sera, par surcroît, moins beau. La convenance dont nous parlons ne saurait donc être confondue avec l'utilité.

Nous venons de constater que la beauté physique du Parthénon se ramène à la puissance et à l'ordre de la force matérielle inorganique exprimés par des formes idéales. Montrons à présent que cet édifice avait et a encore une certaine beauté morale, et que cette beauté consistait et consiste encore, bien que déplorablement effacée, dans l'expression aussi exacte que possible du caractère propre de la divinité à laquelle le peuple athénien avait consacré cette incomparable merveille.

Le Parthénon était le temple d'une déesse pure et chaste, simple, austère, jeune et forte, sage par excellence et personnifiant la raison divine. Comment les architectes Callicrate et Ictinus le font-ils comprendre? Autant qu'il est possible; pas plus, mais pas moins. Ils construisent le temple en pur marbre pentélique, le font grand et le placent haut. Si ces traits lui sont communs avec d'autres temples, au moins celui-là les a-t-il au suprême degré. Rien de plus

simple, rien de plus grave que le style du Parthénon : c'est l'ordre dorique dans sa plus sévère élégance. La force s'y allie étroitement avec la grâce austère. L'ordre profond qui, en reliant les unes aux autres toutes les parties de ce monument, lui imprime un caractère de frappante unité, invite la raison à penser, et l'élève d'emblée à la conception des lois nécessaires qui sont à la fois l'objet le plus haut et la plus haute expression de l'intelligence. Les sens en subissent l'impression visible, mais l'esprit la recueille aussitôt et s'attache avec ardeur à en pénétrer la signification intime. Je ne sais quoi de lumineux, d'incontestable, de certain comme la vérité métaphysique, jaillit de ces pierres, qui semblent refléter un rayon de l'invisible. Cependant cette majesté imposante et sereine, mais en quelque façon abstraite, n'en eût pas dit assez. Phidias, pour en éclaircir le sens religieux, sculpta, sur le fronton oriental, en face du soleil levant, la naissance d'Athéné, sortant tout armée du front divin de Zeus son père. Les débris de ce monument expriment encore, pour des yeux attentifs, quelle âme l'art y voulut évoquer[1]. Une nuit, un voyageur, étendu sur la roche de l'Acropole, contemplait la face orientale du temple, que les premières lueurs de la lune venaient

[1] On le voit par cet alinéa : j'avais esquissé en 1860 ce qu'on peut appeler une psychologie du Parthénon. M. Émile Boutmy, dont le volume intitulé : *Philosophie de l'architecture en Grèce*, est une monographie et non un traité d'esthétique, a pu et dû pousser cette psychologie du temple d'Athéné jusqu'aux derniers détails. Je me réjouis qu'il l'ait tenté. Cette précieuse concordance me prouve, en effet, qu'après dix années, le point de vue où je m'étais placé n'a pas laissé que de conserver quelque justesse.

blanchir; ses regards, captivés par le charme de ces ruines, erraient sur le fronton et en descendaient pour suivre les fines cannelures des colonnes. Tout à coup, un jeu de la lumière, animant les marbres, fit flotter ces cannelures comme des plis de draperies ; le chapiteau dorique s'arrondit, prit un visage, et sur ce visage des yeux lancèrent des éclairs brillants et doux à la fois. Ce n'était qu'une illusion, qu'un rêve de l'imagination excitée par des souvenirs poétiques, et peut-être une réminiscence homérique poussée jusqu'à l'hallucination. Mais les formes du temple y aidaient : le style d'Ictinus en était complice. Là sans doute est l'explication de la vision qu'eut le voyageur.

Cependant l'architecture sacrée des Grecs, fruit d'une religion anthropomorphique, ne pouvait, malgré les génies réunis d'Ictinus et de Phidias, s'élever au-delà de l'idée anthropomorphique. Les dieux de l'Olympe n'étaient ni sans perfections, ni sans âme; mais, dans l'art, la beauté de leur âme ne devait paraitre que jusqu'au degré précis où elle aurait troublé la beauté de leur corps. Cette même limite était imposée à l'architecture : la grandeur, l'immensité du dieu ne s'y pouvait rendre sensible que tout autant que la symétrie et les proportions physiques y seraient maintenues comme élément modérateur et ordonnateur. Cette géométrie physique et anthropomorphique du temple était un code inviolable. On construisait donc l'édifice conformément aux règles de ce code. Le dieu s'y arrangeait ensuite comme il pouvait. La Minerve d'or et d'ivoire était, selon Pline, haute de vingt-six coudées, soit trente-six pieds fran-

çais; avec le piédestal, la hauteur totale du colosse était d'à peu près quarante-cinq pieds, et le temple lui-même ne s'élevait pas au-dessus de cinquante pieds. A ce compte, la lance de la déesse touchait le faîte [1]. Quoi qu'on puisse dire, c'était là une véritable disproportion entre le dieu et sa demeure. A Olympie, ce défaut de proportion était bien autrement frappant, puisque selon Strabon, Jupiter, qui était assis, eût, en se levant, emporté le toit de l'édifice [2]. Ce n'était point une inadvertance; jamais le génie grec n'en eût commis d'aussi grossière; c'était un moyen d'ajouter à la majesté du dieu, pour laquelle les temples les plus vastes paraissaient ainsi trop petits. Mais si la divinité y gagnait à l'intérieur, à l'extérieur, par compensation, la façade du temple, qui en est tout le visage et toute l'expression, conservant toujours ses proportions, réglées invariablement sur celles de l'ordre physique, demeurait belle et harmonieuse, sans doute, mais ne pouvait jamais prendre de ces élans audacieux qui, moins soumis à l'ordre de la puissance matérielle, s'élèvent jusqu'au sublime, égarent le regard d'abord, puis l'âme dans l'espace, et contraignent l'esprit à chercher l'infini lui-même.

Un autre art devait l'oser, inspiré par une autre foi. Ne pas comprendre cet art plus récent, c'est oublier quels progrès, depuis Ictinus et Phidias, Platon et le christianisme avaient fait faire à la notion de Dieu. Trop petits déjà, dans leur beauté circonscrite, pour

[1] Quatremère de Quincy, *Restitution de la Minerve du Parthénon*, in-4°, p. 9 et 10.
[2] Strabon, liv. VIII, p. 353.

exprimer la présence du Jupiter des Grecs, dieu fini et revêtu d'un corps, comment le temple d'Athènes et celui d'Olympie eussent-ils donné l'idée, même très-incomplète, de ce Dieu du *Banquet* qui n'a point de forme sensible, point de visage, point de mains, rien de corporel? Comment le temple dorique eût-il pu seulement éveiller la pensée de ce Dieu, esprit infini. éternel, tout-puissant, incompréhensible, dont la première ligne du catéchisme proclame l'existence?

Le Dieu du christianisme est infini, et il s'est fait homme. L'infini dans le fini, voilà un mystère que la foi accepte, mais que la raison ne comprend pas et que tout art est impuissant à exprimer, l'architecture plus que tout autre. Aussi le temple chrétien n'a-t-il pas à l'exprimer, mais seulement à en éveiller l'idée; surtout il est tenu de n'être point en flagrante contradiction avec ce dogme de l'Incarnation divine. Voyons s'il l'a démenti aussi peu que possible, et autant que possible exprimé. Que fait l'architecture gothique à ce moment où elle n'a plus sa lourdeur primitive, sans se couvrir encore de décorations surabondantes? Brisant le joug des formes antiques qui eussent gêné ses aspirations, ou tout au moins s'inquiétant peu d'en retrouver le bel ordre physique, elle n'hésite pas à exagérer la hauteur de l'édifice au détriment de sa largeur; cette hauteur lui paraît insuffisante encore. et, au moyen de flèches élancées, elle porte jusqu'aux nues la tête du monument. Ce n'est pas tout : la voûte cintrée est plus haute que la voûte plate : elle monte au moins jusqu'à l'extrémité du diamètre perpendiculaire à la base, jusqu'à la clef de voûte; mais arrivée

là, elle s'arrête et se ferme. C'est une ligne finie, une ligne close. Le regard s'y renferme comme la pensée; l'imagination ne la dépasse pas. Avec l'instinct du génie, l'architecte mythique et anonyme de la nef gothique adopte l'ogive, laquelle n'est plus une ligne close, mais la réunion de deux arcs de cercle d'un diamètre indéterminé pour le spectateur, et que la pensée prolonge indéfiniment au-delà de leur point d'intersection. Où se rencontreraient-ils une seconde fois? Quelque part assurément, puisque deux cercles qui se coupent se coupent toujours en deux points. Mais si les géomètres le savent et y songent parfois, la masse des fidèles ne s'en doute pas, et ne voit dans l'ogive qu'un élan de la voûte vers les hauteurs du ciel, exprimant l'aspiration de la pensée vers l'infini. J'accorderai même, et très-volontiers, que la foule ne se rend pas un compte exact de cet effet; mais, plus ou moins confusément, elle le ressent, et cela suffit. A l'intérieur, cet effet se multiplie, il s'accroît, il se redouble par ces faisceaux de colonnettes minces qui, de tous côtés, montent, enlevant le regard avec elles, et par ces ogives de la voûte supérieure, dont les arcs immenses se croisent encore, sans se fermer pour la pensée; il s'accroît encore par l'élévation de la nef principale contrastant avec celle des bas côtés, par les profondeurs cachées des chapelles nombreuses de l'abside et par cette lumière voilée, qui, après avoir laissé le plus vif de son éclat dans les peintures des vitraux, ne répand dans le vaisseau qu'un jour mystérieux, dont les douteuses lueurs estompent ces lignes, diminuent les points de repère, augmentent le vague, ajoutent à

l'impression de l'indéfini et provoquent ainsi d'abord le sentiment, puis la conception du sublime. Mais ce qui met le comble à cette impression, c'est que le Dieu de ce temple est vraiment un Dieu invisible : il se cache, en tant qu'homme, dans un morceau de pain, et ce pain dans un petit temple ou tabernacle, si léger qu'un enfant le pourrait emporter. L'art grec enfle la matière dont il enveloppe son Dieu : le christianisme réduit cette matière à presque rien.

Telles sont les ressources dont se sert le temple gothique pour signifier qu'il est le sanctuaire d'un Dieu infini. Cette architecture hardie n'a ni la solidité parfaite, ni les proportions sages et discrètes de l'art grec : elle n'en a pas non plus l'harmonie physique, en quelque sorte : elle manque un peu de cette unité concentrée qui se laisse embrasser d'un regard. Cependant l'ordre, les proportions et l'harmonie s'y rencontrent à un degré rigoureusement suffisant ; et une moindre beauté matérielle y est compensée par un caractère essentiellement sublime et spiritualiste. C'est par ce côté qu'il la faut apprécier [1], au lieu de lui reprocher amèrement de n'être pas ce que son génie lui interdisait d'être.

En même temps qu'il manifeste l'infini, dans la mesure du possible, le style gothique se souvient que l'infini s'est incarné en Jésus-Christ, selon la foi chrétienne. Il s'attache donc à reproduire la forme visible du dogme essentiel de cette foi. L'église a la

[1] Gœthe, *Faust,* deuxième partie, LA SALLE DES CHEVALIERS, traduction de M. H. Blaze, p. 277. *L'Architecte :* « J'aime la colonnette svelte, ambitieuse, immense ; le zénith ogival nous élève l'esprit. »

forme d'une croix, et à l'endroit où était la tête du crucifié, là est le tabernacle. Puis des images du Fils de Dieu, plusieurs fois répétées, surtout aux points principaux et en évidence, renouvellent la pensée des mystères dans l'esprit des fidèles. Une église gothique est chrétienne jusqu'en ses moindres détails : au premier aspect, on lit sur son front de quel culte elle est le sanctuaire. La verve de certains ouvriers s'est égarée, nous le savons, en figures bizarres, souvent même peu décentes ; mais ces épisodes sont perdus dans l'immensité de l'ensemble, et la foi de ces temps n'en était pas troublée. On blâme encore certaines fautes dans lesquelles est tombée la sculpture chargée d'orner ces monuments : l'inexpérience du dessin, la gaucherie du ciseau, des statues placées circulairement le long des arcs de l'ogive, au mépris des lois de la pesanteur. Ce sont là des défauts assurément, et, nous l'avons dit, un défaut à nos yeux ne saurait jamais se transformer en qualité. Mais les qualités sont souvent à côté des défauts, plus souvent même qu'on ne l'avoue. L'expression naïve et recueillie des têtes, des mains jointes ou écartées avec un sentiment aussi juste que profond, quelquefois des formes correctes, quelquefois des draperies heureusement conçues et bien exécutées, par exemple à la cathédrale de Chartres et à celle de Reims, prouvent que les pieux ouvriers qui modelèrent les statues gothiques auraient été capables de reproduire la beauté physique, si l'expression religieuse n'eût captivé toute leur attention. Ici encore une fois le beau n'est pas achevé ; il est même parfois méconnu, mais c'est

presque toujours au profit d'une signification plus intime et plus voisine du sublime.

En dernier lieu, le temple gothique est en parfaite harmonie avec nos régions septentrionales. Lui aussi, il exprime sa patrie, non moins que le temple grec. Son toit fortement incliné brave la pluie et la neige; ses bas côtés sont des portiques clos, abrités de l'hiver. Bâti dans nos villes et au milieu de vastes plaines, comme à Strasbourg, à Amiens, à Reims, à Paris, à Chartres, pour dominer les hautes maisons qui le pressent, pour montrer de loin à la foi le lieu sacré qui attend sa présence et ses prières, il devait porter haut sa masse et faire pyramider hardiment ses flèches aiguës dans les airs. Il réalise donc cette partie de l'ordre qui est la convenance. Il a été conçu de telle sorte qu'il embellit le pays et que le pays ne nuit pas à sa beauté. Il serait aussi déplacé sous le ciel d'Athènes que le serait le Parthénon en Champagne ou même dans la Cité. L'église gothique est l'expression architectonique la plus exacte et la plus complète de la foi catholique dans nos climats [1].

Pas plus à Rome qu'à Reims ou à Paris, le Parthénon n'eût exprimé l'idée chrétienne dans sa profon-

[1] En relisant ces pages, en m'interrogeant consciencieusement moi-même, il me semble que je n'y ai passé sous silence ni l'influence du milieu moral, intellectuel, religieux, national, ni l'influence du milieu physique. Mais j'ai beau faire, je ne puis consentir à ne voir que cette influence dans la production du beau à chaque époque et dans chaque pays. On ne me fera jamais ni croire ni avouer que la vérité consiste à grossir à outrance l'une des faces de la vérité. Certes, l'idéal n'est pas chose absolument fixe; mais il y a quelque chose de fixe dans l'idéal, et ce quelque chose reste et reparaît le même, quelles que soient les différences de temps et de lieu.

deur spiritualiste et dans son élévation religieuse. D'autre part, le style gothique à Rome n'eût pas été chez lui. Il fallait que le premier temple de la ville éternelle fût un produit du sol et du génie italiens. Le vrai, le grand, l'admirable plan de Saint-Pierre n'a pas été exécuté. Ce plan était de Michel-Ange, qui voulait faire et qui eût créé un modèle incomparable de solidité, de puissance et de formidable majesté. Son projet, en deux mots, consistait dans une croix grecque, c'est-à-dire à quatre bras égaux, avec le dôme pour centre, et ce dôme, imité de la coupole du Panthéon d'Agrippa, eût été soutenu par des arcs semblables à ceux du temple de la Paix [1]. De cette conception gigantesque, un seul élément demeure, c'est le dôme de Saint-Pierre. Mais c'en est le plus sublime élément. L'effet en est considérablement diminué, à l'extérieur, par cette façade que lui a infligée Maderne et qui n'est d'aucun style ; à l'intérieur, par l'allongement du bras inférieur de la croix, invention du même Maderne, qui condamne le spectateur à franchir un espace de 257 pieds de long avant de pouvoir juger de l'immensité de la coupole et d'en recevoir la moindre impression. En outre, l'abus des ornements, des métaux, des marbres, divise mille fois l'attention, sollicite le regard dans tous les sens, empêche l'âme de se recueillir et ôte à cette basilique sa physionomie nécessaire d'auguste gravité. Mais, nous le répétons, le dôme de Michel-Ange reste [2]. Jamais, en présence

[1] Quatremère de Quincy, *Histoire de la vie et des ouvrages de Michel-Ange Buonarotti*. Paris, 1835, p. 308, 311, 316.

[2] « Pour Michel-Ange, la coupole aurait été le centre et le principal. »

d'aucune montagne, nous n'avons éprouvé un sentiment de notre néant pareil à celui qui nous a saisi sous cette coupole dont les murs semblent fuir la vue et qui s'élève toujours comme emportée d'en haut par des mains invisibles. Vue de dehors, et d'assez loin, ce n'est pas une calotte sphérique, comme la plupart des coupoles byzantines, fermée à son sommet et arrêtée en quelque sorte dans son élan; c'est presque une ogive solide, portant un second dôme qui monte ainsi que le premier et sur lequel la croix monte encore, poussant de degré en degré le regard jusqu'au zénith et l'âme jusqu'à Dieu. Là, Michel-Ange a été sublime. A ce génie terrible, gigantesque, la sculpture et la peinture opposaient trop de bornes. Il a été tout lui-même lorsque, comme au dôme de Saint-Pierre, il a pu se mouvoir dans l'immensité. L'art architectonique, inspiré par la foi catholique, a atteint sa dernière expression en Italie, dans cette coupole admirablement faite pour dominer la campagne romaine, planer au loin sur la mer, défier les escarpements sombres des Apennins, et éveiller fortement dans l'esprit l'idée de l'infinitude.

Lorsque l'architecture bâtit un temple à la Divinité, il lui est permis d'oser beaucoup et, sinon de violer les règles, au moins de les forcer, en s'élargissant, à seconder ses vastes projets. Mais quand c'est à l'homme qu'elle bâtit une demeure, l'homme fût-il un roi et le plus puissant de la terre, elle doit revenir à ce type idéal de puissance résistante bien ordonnée dont il a

Histoire de la vie et des ouvrages de Michel-Ange, par Quatremère de Quincy, p. 319.

été plusieurs fois question. Tous les grands architectes l'ont fait. Mais, dans ces limites d'ordre, de proportion, de symétrie, d'harmonie, où se trouve, pour les monuments, l'expression de la force et de l'élégance physiques, le génie sait varier les formes, combiner les profils, accoupler les ordres, grouper et distribuer les ornements, bref, mettre sur la face du monument quelque chose du caractère de son hôte, et arriver ainsi jusqu'à une certaine expression morale. Raphaël dessine, à Florence, le palais Pandolfini : le style en est noble et pur, l'ordonnance sage, les détails ravissants, les proportions élégantes, les chambranles des fenêtres exquis, l'entablement parfait et placé au nombre des morceaux classiques [1]. Mais ce n'est là ni l'habitation d'un pape, ni celle d'un roi; c'est seulement le séjour d'un riche particulier. Lorsque Philibert Delorme construisait le château d'Anet, cette merveille de grâce et d'élégance, où Diane de Poitiers devait tenir sa cour de reine autant que de maîtresse royale, il employait un autre style et d'autres effets que lorsqu'il traçait le plan du palais des Tuileries pour Catherine de Médicis. Mais cependant (osons le dire), on sent que l'un et l'autre monuments, le palais comme le château, furent destinés à une majesté féminine [2]. Chaque architecte a son style que savent retrouver les connaisseurs dans tous ses ouvrages; cependant Pierre Lescot se montre bien

[1] Ruggieri, *Scelta di architetture*, t. II, pl. 72, 73, 75.

[2] « Ce fut dans la construction du château des Tuileries que Delorme déploya les richesses de son génie. Il en attribue néanmoins l'honneur à Catherine de Médicis, qui en fut, dit-il, le principal architecte.... » (*Biographie universelle*, article Delorme.)

différent de lui-même, comme il convenait, dans la façade du Louvre qui nous reste de lui, celle de l'Horloge, et dans ce bijou si léger et si charmant sur lequel Jean Goujon sculpta ses nymphes et qu'on appelle aujourd'hui la fontaine des Innocents. La colonnade de Perrault signale la majesté d'un grand roi. La même majesté, malgré le développement excessif et monotone de la façade du côté des jardins, caractérise le château de Versailles, œuvre dernière de Jules Mansart. Et celui-ci, sur la place Vendôme, a fait non des palais, mais des hôtels qui se tiennent tous. Comparez le dôme des Invalides, qui est de lui, avec le grand Trianon qu'il éleva aussi, et voyez comme, sous la même main, les pierres peuvent changer de visage. La justesse et la propriété du caractère, dans la solidité évidente et harmonieuse, indépendamment de toute utilité, voilà la marque des beaux monuments d'architecture. Aux époques de décadence ou tout au moins d'affaiblissement passager, le caractère de solidité physique et le caractère moral s'effacent dans les œuvres architectoniques. On divise alors un fronton en deux triangles rectangles que l'on rapproche par leur angle le plus aigu. Pour obtenir du nouveau, on met tout simplement les choses à l'envers. Ou bien, trop préoccupé de la symétrie, qu'il faut savoir dominer quelquefois, l'artiste donne le même aspect à des édifices de destination différente, et cela parce qu'étant voisins, on croit qu'ils doivent être forcément semblables. On transforme le temple grec en palais du commerce et de la finance. Enfin, transporté des bords de l'Illyssus sur un boulevard de Paris, le sanctuaire

de Jupiter devient celui du Dieu des chrétiens, sous l'invocation de Madeleine repentante. Autour de nous, plus d'une maison de campagne, bâtie à frais énormes, ressemble à un hôtel garni, et les villas les moins ridicules peut-être, malgré le contre-sens géographique qu'elles offrent, sont encore celles auxquelles un goût trop pastoral, quoique sagement champêtre, donne la couleur, le masque et le nom très-emprunté de châlet suisse.

Nous venons de voir comment l'édifice, œuvre de l'architecture, est beau premièrement par la puissance ou solidité, et par l'ordre, c'est-à-dire par les proportions, la symétrie, l'unité et l'harmonie des forces physiques ou matériaux qui le composent ; nous avons vu comment l'édifice est beau secondement par la puissance bornée, mais réelle pourtant, avec laquelle il exprime quelque chose de la vie, des mœurs et du caractère de l'âme humaine ou force libre qui l'habite. Et les chefs-d'œuvre de l'architecture nous ont montré cette double beauté à ses degrés divers, dans le temple, dans le palais, dans la maison.

Mais nous n'avons pas envisagé la maison tout entière. Elle n'est pas tout entière contenue dans l'enceinte de ses murs. Elle en sort, elle se continue, se prolonge, s'achève comme habitation à l'extérieur, et devient le jardin que l'homme, à la campagne, habite tout autant que la maison.

Au vrai, le jardin c'est encore la maison, mais la maison transformée, ayant dépouillé successivement tous ses caractères de puissance inorganique, ayant laissé derrière elle sa toiture d'ardoises, ses murs de

pierre, ses portes et ses fenêtres, et devenue résidence à l'air libre [1], avec le ciel pour faîte, les arbres pour clôture, le sable fin ou les gazons pour tapis, et pour fenêtres les larges allées et les échappées sur le paysage. Or, toute transformation trop rapide est brusque et manque de beauté. La gradation est une partie de la proportion, et nous voyons la nature, cette grande expression de l'ordre dans le monde, marcher graduellement en toute chose, bien loin d'aller par soubresauts. La nature, elle aussi, procède quelquefois de l'architecture au paysage, mais voyez comme elle s'y prend. Au sommet de certaines montagnes est une plate-forme de rochers établis sur des assises fortes, nues, visibles. Un peu plus bas, des éclats de pierre et un peu de terre avec quelques fleurs sauvages : plus bas encore des buissons, puis des arbrisseaux, puis enfin, tout au bas, des arbres hauts et touffus, dont les racines vivaces baignent dans les eaux courantes. Ainsi doit procéder l'habitation rustique : maison d'abord, puis portique abrité à demi : puis terrasse ;

[1] Depuis que notre première édition avait paru, un homme de savoir, d'esprit et de goût, M. Ch. Blanc, aujourd'hui membre libre de l'Académie des beaux-arts, a dit comme nous : « Qu'est-ce qu'un jardin ? C'est une habitation de plaisance à l'air libre, qui fait transition entre la ville et la campagne, entre le château et la forêt. » *Grammaire des arts du dessin*, pp. 325-326. Paris, 1867. — Quoique le vaste et si remarquable ouvrage de M. Ch. Blanc ait pour but l'enseignement, fondé sur l'esthétique, *des arts du dessin seulement*, tandis que j'ai eu en vue la théorie philosophique du beau et la vérification de certains principes métaphysiques par la nature et par les chefs-d'œuvre de *tous les arts*, sans aucune exception ; quoique par conséquent il y ait entre M. Ch. Blanc et moi plus d'une différence, je me félicite de l'accord parfait qui règne entre nous sur un très-grand nombre de points essentiels.

au bas, le parterre ; à l'extrémité, le parc et le bois. Toutefois, il ne faut suivre qu'avec sobriété l'exemple de la nature, et la maison sera prudente de se placer à mi-côte, abritée du nord par le sommet du coteau. En mettant à part toute considération de salubrité et d'hygiène, on saisit tout de suite l'avantage d'une telle situation au point de vue esthétique. Le jardin est fait pour être vu de la maison ; comment pourra-t-on le voir, si la maison, enterrée dans un fond, est dominée par le coteau où s'etendent le parterre et le parc ?

Maintenant, s'il est vrai que la maison soit belle à la double condition d'exprimer premièrement la puissance solide et ordonnée de la matière inorganique et, secondement, quelque chose du caractère de l'habitant, on nous accordera sans peine que le jardin est beau, en premier lieu, à la condition d'exprimer la puissance grande et ordonnée de la nature végétale, et puis à cette seconde condition d'exprimer une nature arrangée en vue de charmer des personnes d'une certaine condition et même d'un certain caractère. Donc, dans le jardin doit dominer librement la nature, comme dans la maison règne et domine l'architecture. Faire de l'architecture au jardin est aussi peu sensé que de faire de l'horticulture dans la maison. Cependant, prenons-y garde, le jardin est déjà sur le seuil de la porte, et la maison est encore un peu dans le jardin. Comment donc accomplir la conciliation de l'architecture et de la nature ? On y réussira, je le répète, par la gradation.

Devant la maison, l'architecture est encore chez

elle : elle doit se montrer un peu moins, mais paraître encore. Une terrasse devant la porte, ou devant le portique, et, autour de la terrasse, une balustrade de pierre, seront une continuation, mais en même temps un affaiblissement de l'élément architectural. Sur la terrasse et sur la balustrade, des vases de fleurs heureusement placés seront une première et discrète apparition de la nature. La balustrade, par sa hauteur, exprime clairement qu'elle est un appui pour l'homme ; par ses ornements sculptés, qu'elle sert à un homme de goût. Les vases de fleurs disposés sur la balustrade semblent chercher les regards et l'odorat de l'homme. Dès ce premier pas, l'architecture et la nature se donnent la main, et s'entendent pour manifester la présence de l'hôte.

Mais descendons d'un degré : voilà le parterre. L'architecture y est encore : elle le domine par la terrasse et les balcons : elle lui impose des lignes encore droites et quelque peu géométriques : mais elle se laisse envahir par les fleurs et les arbustes : elle cède un peu plus de terrain à la nature que sur la terrasse ; mais elle exige que la nature, contenue et modeste encore, ne cache pas le reste du tableau par un excès de végétation : elle ne lui permet donc que les arbrisseaux charmants qui portent moins des fruits que des fleurs, et qui s'étendent plus volontiers qu'ils ne s'élèvent. Là se bornent ses droits. Que si elle passe outre, et que par un amour-propre déplacé elle inflige durement au buis et aux ifs les formes roides de la boule, du cube ou de la pyramide, la nature tyrannisée se venge et prouve, en devenant maussade, ridicule et laide,

que beauté et liberté vont presque toujours ensemble, et qu'une plante n'est ni une pierre ni un mur. Au contraire, lorsque l'architecture et la nature sont chacune pour sa juste part dans le dessin du parterre, les fleurs dissimulent sous leur verdure et leurs couleurs l'abdication définitive de la première, et celle-ci protége de ses dernières assises les plantes rares et délicates qui, confiées cette fois au sol lui-même, ont besoin de chaleur et d'abri.

Au-delà du parterre, la pierre et le marbre ont disparu. Cependant l'architecture, si elle le veut, peut encore y exercer quelque empire, mais à une expresse condition, c'est qu'ayant changé de matériaux, elle changera de principes et que, pour mieux commander à la nature, elle commencera par lui obéir, ou, ce qui revient au même, par obéir à la raison, en tant que cette faculté est juge des beautés de la nature pittoresque.

En effet, que se propose l'art des jardins lorsque, après avoir achevé le parterre et le boulingrin qui s'y encadre ou s'y ajoute, il aborde le parc? rien moins que d'enfermer un paysage dans le jardin; rien moins que de mettre dans l'habitation la belle nature elle-même. Or, à l'égard de la belle nature, la raison bien interrogée dit plusieurs choses. Elle dit premièrement que la nature n'est pas belle quand elle est artificielle et fausse, mais, au contraire, quand elle est franche, sincère, vraie. La raison dit, en second lieu, que tout ce qui est dans la nature n'est pas également ni nécessairement beau, et qu'il ne suffit pas que la nature soit sincère et vraie pour être belle. Allant plus loin et

complétant les affirmations précédentes, la raison prononce que la nature est belle lorsqu'elle réunit dans un même cadre toutes ses forces agissant puissamment, vivement, et avec ordre, c'est-à-dire avec unité, variété, harmonie et convenance.

Eh bien! si l'art des jardins aspire à s'emparer de la belle nature et à la mettre dans le parc, il se trompe lourdement lorsque, en vue de cette fin, il fabrique une nature fausse et sophistique. C'est un mensonge niais et ridicule que de pétrir des rochers de plâtre et de les déposer au coin d'un bosquet, où ils n'abusent personne. C'est une piperie et une pauvreté de jeter bas en une heure quelque vieille masure et de s'imaginer qu'on a obtenu une ruine poétique, tandis qu'on n'a abouti qu'à une démolition. Il n'y a qu'un bon architecte de ruines : c'est le temps. Une autre absurdité qui produit une autre laideur consiste à faire passer un pont sur un trou sans eau. Toutes ces tentatives ne produisent que la laideur, parce que le signe visible au moyen duquel elles veulent exprimer une force en exprime une autre, très-différente et fort inférieure. Le rocher postiche, qui se flatte d'exprimer une des forces plutoniennes qui ont soulevé et formé les montagnes, ne manifeste que la gaucherie du plâtrier. La ruine qui entend être prise pour une victime des siècles trahit par tous ses débris l'outil du maçon. Mieux vaut une décoration de théâtre, dont l'origine est écrite sur l'affiche et qui se tient pour satisfaite, si bien que fausse et annoncée comme telle, elle a causé quelque plaisir.

La raison dit, en second lieu, que tout ce qui est

dans la nature n'est pas beau par cela seul. La nature manque quelquefois son but, sous l'influence de certaines causes qu'on a nommées longtemps le hasard, mais que la science parvient à déterminer de plus en plus. Les œuvres de la nature sont tantôt avortées, tantôt chétives, tantôt mortes. Or, il n'y a que ce qui est puissant et vivace qui soit beau. Kent eut donc tort de prendre tout ce que présente la nature pour le transporter dans le jardin, à titre d'élément de beauté. Peu satisfait d'y introduire des landes, des bruyères, des terres en friche et des chaumières brûlées à moitié, il fit planter à Kensington des arbres morts, afin que rien ne manquât à la vérité du paysage [1]. C'était s'arrêter en chemin ; il pouvait aller bien plus loin encore. Son réalisme pécha par excès de timidité.

Mais la raison affirme, en outre, que le paysage n'a sa grande beauté que si la nature y rassemble ses plus belles formes en les rattachant par le lien multiple de l'harmonie. Parler ainsi, c'est dire que le soleil, dont la magie embellit encore ce qui est beau, doit pénétrer à son aise dans le parc et y verser à flots l'ombre et la lumière; que l'air, sans lequel rien de vivant ne prospère, doit y circuler abondamment et librement ; que l'eau le doit animer du bruit de ses chutes ou de ses murmures, y répéter le ciel et les arbres en de mobiles tableaux, y répandre une fraîcheur salutaire et y attirer les oiseaux chanteurs; c'est demander que les arbres, choisis parmi les plus rares

[1] *Études sur les beaux-arts et la littérature*, par M. L. Vitet, t. Ier, p. 328.

et les plus riches essences, s'y groupent en massifs, s'y déploient en rideaux, s'y cherchent et s'y rejoignent en dômes de feuillage, mais chaque espèce en son plus favorable terrain ; que des tapis de gazons y alternent avec les bouquets d'arbres touffus, et que loin de la maison, les fleurs n'interviennent que rarement, afin de ne point rompre par des tons criards les teintes solides des grandes masses de verdure; que la couleur, en un mot, ne s'avive qu'à propos et jamais au détriment de la forme ; c'est reconnaître enfin que le parc lui-même n'étant qu'une partie du pays ou du tout[1], il faut que de larges échappées laissent entrer le pays et ses horizons dans le parc, le rattachent à l'ensemble de la contrée, de telle sorte que le jardin s'agrandisse de tout l'espace sur lequel s'ouvrent les perspectives, et qu'en harmonie avec tout ce qu'il contient, il soit en harmonie aussi avec tout ce qui l'entoure.

On objectera sans doute que de tels parcs ne sont possibles que dans des sites magnifiques, déjà comme préparés par la nature elle-même, et que tout le monde n'y saurait viser : nous en tombons d'accord. Le beau jardin ne peut s'exécuter qu'avec les richesses d'un prince ou le budget d'un grand peuple. Que l'aisance modeste n'y prétende donc pas ; mais qu'elle sache bien qu'une certaine beauté dans les jardins lui est encore accessible par l'application des principes du goût aux éléments dont elle dispose.

L'art des jardins sait parfaitement qu'il est un art. Il en a tellement conscience que loin d'accepter comme

[1] *L'art des Jardins,* par le comte de Choulot, chap. II, p. 23 ; in-4, Paris, F. Didot, 1858.

base de son œuvre une nature quelconque et de l'accepter en l'état où elle est, il la choisit autant que possible et l'arrange ensuite de son mieux. Il compose ainsi un tableau pittoresque, un tableau dessiné et peint, dont les lignes et les couleurs ne sauraient pas plus être arbitraires que celles que le peintre trace et applique sur sa toile. De plus, le parc est un tableau où le spectateur se promène : il doit être beau partout et de partout. Mais ce tableau a deux points de vue principaux : de la maison, on regarde le paysage ; du parc, on regarde la maison. L'œil du spectateur ne sera charmé que si, du parc, il s'élève graduellement à la prairie, de la prairie au parterre, et du parterre à la maison, passant insensiblement d'une nature idéale à une architecture idéale. Réciproquement, de la maison, l'œil ne sera satisfait que s'il passe par degrés d'une architecture idéale à une nature idéale. La beauté de l'architecture rendra la maison idéale ; la beauté d'une nature choisie, puissante et ordonnée, rendra le paysage idéal. On reconnaît par là que le jardinier paysagiste doit marier habilement l'architecture à la nature ; et, encore une fois, l'art ici n'imitera pas la nature, il ne la copiera pas, mais il l'interprétera au moyen de ses plus belles formes ; il lui donnera l'aspect le plus propre à exprimer sa force florissante et ordonnée, et à mettre en évidence ses rapports d'intime société avec l'âme humaine qui l'habite pour en jouir.

Les jardins célèbres reconnus comme beaux le sont plus ou moins, selon qu'ils offrent plus ou moins ces grands caractères. En Italie, où la nature est plus

généralement et plus complétement belle et riche que chez nous, la conciliation entre l'architecture et la nature s'est plus facilement opérée. La villa Pamphili-Doria, que nous avons vue et étudiée, réunità un haut degré les mérites d'un superbe jardin. La maison est fièrement placée sur la hauteur, à peine ombragée par quelques bouquets élégants de sveltes pins parasols. A partir de la terrasse, le sol s'abaisse en pente douce à travers les parterres, au milieu desquels une série de bassins de marbre ornés de balustrades et de vases épanchent et se transmettent des eaux jaillissantes. Tout au bas sont des prés. et enfin un parc du plus pittoresque caractère, au-dessus duquel la vue va librement jusqu'à la mer dont un soleil ardent fait à l'horizon étinceler la surface. C'est naturel, beau et poétique. Et tout ce qu'on peut blâmer dans ce jardin admirable, c'est peut-être quelque chose d'un peu décoratif, défaut naturel chez un peuple toujours jaloux d'éblouir les yeux.

En France, un juste équilibre entre l'architecture et la nature a été rarement gardé dans les jardins. Le Nôtre, dont le talent est incontestable, fut plus architecte que paysagiste. Le parc de Versailles a de la majesté : mais les formes de la nature inanimée y sont en excès : celles de la nature végétale et libre, en défaut. Il y a trop de pierre et de marbre dans les parterres, et les arbustes y affectent tristement les figures de la géométrie. Les allées sont rigoureusement soumises aux lois de la ligne droite : le *Tapis vert* est un grand rectangle, suivi d'une pièce d'eau qui se heurte platement contre un horizon nu et vide. D'en bas et même de

très-loin, le château, dont l'architecture est pleine de style, manque cependant d'élévation. Le paysage extérieur n'entre pas dans le parc et pour cause. Le Nôtre n'y pouvait rien : la situation lui était imposée. Et pourtant, toutes ces réserves faites, il y a de la beauté dans le parc de Versailles, parce qu'on y retrouve quelques traits essentiels du jardin idéal.

Le Raincy, lorsqu'il existait, était conçu dans le système contraire ; il avait les qualités qui manquent au parc de Versailles, et les défauts de ces qualités : trop de nature s'y étalait, et une nature souvent artificielle : les ermitages, les bergeries, les fermes, les ruines s'y rencontraient en trop grand nombre. De nos jours, on cherche consciencieusement à atteindre, en ce genre, le vrai et le beau. Y parviendra-t-on? Le goût de la vie à l'air libre, de plus en plus excité par la suppression, au moyen des chemins de fer, de la distance qui séparait la ville de la campagne ; le nombre croissant des parterres et des bosquets, sous le nom de *squares,* au centre de nos quartiers les plus populeux ; la transformation du bois de Boulogne en un parc immense où sont essayées sur le plus vaste plan, et où peuvent être étudiées à loisir les plus larges combinaisons des formes diverses de la nature ; enfin, des progrès évidents dans la théorie [1], et une pratique plus éclairée, semblent chez nous présager à l'art des jardins un certain avenir.

[1] M. L. Vitet a écrit sur cette matière des pages pleines de raison, d'autorité et de grâce, dans ses *Études sur les beaux arts,* déjà citées. L'ouvrage de M. le comte de Choulot, déjà cité aussi, contient une théorie judicieuse, appuyée sur une longue expérience.

CHAPITRE III

Sculpture.

Forces expressives de la sculpture. Les chefs-d'œuvre de cet art sont beaux par l'expression de l'âme au moyen des forces les plus idéales. — Phidias : sa Minerve ; son Jupiter Olympien. Frontons, métopes et frises du Parthénon. — Autres monuments de la sculpture grecque : leur infériorité par rapport aux œuvres de Phidias. — Causes de cette infériorité. — Sculpture de la Renaissance. — Sculpture moderne. — En quoi le spiritualisme chrétien a nui à la sculpture et a donné à la peinture une plus grande importance. — Caractère de l'art grec.

Tandis que les autres arts, tout en représentant le beau, qui est leur commun et principal objet, peuvent quelquefois reproduire la laideur dans l'intérêt du beau lui-même, afin de lui donner plus de relief, la sculpture est, par essence, condamnée à n'offrir à nos regards que le beau. Les raisons en sont palpables. On comprend en effet aisément que la laideur à trois dimensions serait un spectacle absolument insupportable. D'autre part, si la sculpture concentrait toute l'expression de l'âme sur un visage où les traits sont en vive saillie, elle le ferait inévitablement grimacer. Elle est conduite, en conséquence, à répandre sur le corps tout entier toute l'expression qu'il comporte, c'est-à-dire toute la beauté possible dans chaque cas particulier. Ainsi, le corps sculpté doit être de formes accomplies ; mais, de plus, il doit être nu, sans quoi sa physionomie propre se cache et dispa-

rait, sinon totalement, au moins en grande partie. Dès lors le nu devient l'une des conditions fondamentales de la beauté sculptée. Dans un corps sans voile, tout parle, tout signifie, tout est éloquent, excepté certains détails que le goût de l'artiste néglige ou dissimule. Que si la tradition ou les convenances exigent qu'une figure soit vêtue, la draperie exprimera habilement les membres qu'elle dissimule, de façon que la vie et le mouvement se trahissent sous les plis. Plus de beauté plastique sous des vêtements épais et roides. Que l'on ne s'étonne donc pas et que l'on ne montre pas une indignation ridicule, lorsqu'on voit la sculpture n'hésiter pas à représenter le corps humain dans sa nudité, ou sous des voiles légers et rares. Du jour où elle cesserait d'accepter cette loi, la sculpture aurait abdiqué. Bien plus, elle aurait compromis les destinées de la peinture elle-même, qui ne tarderait pas à oublier que sous les vêtements de l'homme il y a des membres et un corps.

En dépit de l'impérieuse nécessité qui lui est faite de respecter religieusement la beauté physique, de modérer l'expression des traits et de la tête, de donner au corps plus d'importance qu'il n'en a dans les œuvres du peintre, et d'y répandre en quelque façon le visage et la physionomie, la sculpture est en possession d'interpréter à un haut degré la beauté de l'âme. Ce n'est que par là qu'elle touche à la perfection ; c'est par là qu'elle a créé ses plus incomparables chefs-d'œuvre. Pour le prouver, allons droit aux œuvres de génie, et parmi celles-ci, choisissons tout de suite les sculptures de Phidias.

rale, et nous venons de voir en quoi notre raison fait consister cette beauté. Mais la laideur du visage de Socrate soulève une objection dont les empiriques se sont plus d'une fois armés pour combattre ceux qui admettent un idéal de la beauté physique. Socrate, de son propre aveu et de l'aveu de ses plus dévoués disciples, avait le visage de Silène. A l'aspect de sa figure, un certain Zopyre, habile physionomiste, prétendit qu'il avait des penchants bas et vicieux, et Socrate confirma ce témoignage en confessant qu'il était né avec des appétits violents dont il n'avait triomphé qu'à force de volonté. Mais lorsqu'il s'animait en conversant avec ses disciples, peu s'en fallait qu'on ne le crût beau. Ne peut-on pas conclure de là que tout visage humain est beau, à la seule condition d'exprimer la vertu ou le génie, et qu'ainsi la beauté physique n'est qu'une chimère ?

Il y a dans cette façon d'envisager les choses du faux et du vrai. Mais quelle part de vrai, quelle part de faux ?

Les plus obstinés adversaires de l'idéal physique concèdent pourtant que certaines difformités sont absolument choquantes et laides ; ainsi un visage borgne, ou un bec-de-lièvre, une figure sans nez ou masquée à moitié par une tache lie de vin, ou un corps bossu. Recueillons cet aveu ; car de deux choses l'une : ou le jugement qu'il implique est faux et inique, ou ce jugement se fonde sur l'existence de quelque loi qu'il faut découvrir.

Mais on accorde davantage : on distingue fort bien une face grotesque, une caricature, d'un visage ordi-

naire, et on y voit, sans hésiter, une bizarrerie, une erreur, un écart de la nature physique. Mais de quoi donc s'est, en ce cas, écartée la nature, sinon de certaines lois? Le polichinelle dont on amuse les enfants a le nez trop crochu, dites-vous, et le menton trop long et trop relevé? Qui vous en avertit? Le bon sens, n'est-ce pas? A la bonne heure; mais puisque le bon sens vous parle de trop ou de trop peu, c'est donc qu'il a une mesure. Reconnaissez de bonne foi tout de suite que cette mesure, c'est une loi ou un ensemble de lois posées par la raison et par conséquent idéales.

Allons plus loin. Surprenons les empiriques à ces moments où, libres de toute préoccupation systématique, ils suivent tout simplement le commun chemin. Présentons-leur inopinément le buste de Socrate à côté de celui d'Alexandre, et osons dire que ces deux têtes sont également belles, et même que celle de Socrate surpasse l'autre en beauté physique. L'empirique se moquera de nous : il reprendra dans la figure de Socrate le nez court, gros, épaté, les lèvres épaisses, le front trop bombé, les yeux saillants à l'excès comme ceux de l'écrevisse; puis, d'un geste d'artiste, il relèvera dans le profil d'Alexandre l'absence de ces défauts et la présence des qualités contraires. Bref, il invoquera dix fois, sans s'en apercevoir, ces formes normales que tout à l'heure il repoussait comme une convention d'école et un préjugé académique.

Il y a donc une certaine beauté physique avouée par tout le monde, même par ceux qui voudraient la nier. Mais la question maintenant est de savoir si un

Un fait non moins certain, c'est que dans ce même temps où la signification vraie des mythes se dépouillait insensiblement de ses grossières enveloppes, la philosophie, après s'être divisée en deux courants opposés et s'être égarée jusqu'au matérialisme avec Leucippe et Démocrite, et jusqu'au panthéisme avec Parménide, se retrouvait enfin, et proclamant par la bouche d'Anaxagore l'existence d'une Intelligence principe du mouvement, jetait une première et vive lueur de spiritualisme[1]. Ainsi, au même moment, la religion et la philosophie grecques, obéissant naturellement aux progrès de la raison, aboutissaient l'une et l'autre à la notion d'un Dieu unique, intellectuel et séparé du monde. Tous les esprits n'en étaient pas là sans doute, et la foule gardait intacte sa foi dans la tradition anthropomorphique; mais l'élite de la société athénienne goûtait et acceptait, quoiqu'à des degrés divers, ces heureuses nouveautés qui servaient de prélude aux doctrines de Socrate et de Platon[2].

Or, cet Anaxagore qui le premier, dit Plutarque, attribua la formation et l'ordre du monde non plus au hasard ni à la nécessité, mais à une intelligence pure et sans mélange, fut le maître et l'intime ami de Périclès, qui avait pour lui une considération toute particulière et qui puisa dans ses conversations la connaissance des phénomènes de l'air et de toute la

[1] Platon, *Phédon*, traduction de M. Cousin, t. Ier, p. 277. — Aristote, *Métaphysique*, liv. Ier, chap. III. — Diogène Laërce, liv. II, chap. III.
[2] Voir sur ce point de brillantes pages de M. Saint-Marc Girardin, *Cours de littérature dramatique*, t. II, p. 385 et suiv.

nature [1]. Périclès apprit encore de ce sage à se mettre au-dessus des craintes superstitieuses qu'inspire la vue des phénomènes célestes à ceux qui en ignorent les causes [2]. Mais Phidias était l'ami de Périclès, et dévoué, disent quelques-uns, jusqu'aux dernières complaisances [3]. Plutarque estime que cet excès de dévouement fut une invention de la jalousie; nous le pensons aussi; mais de ces propos il ressort du moins clairement que l'homme d'État et l'artiste vivaient ensemble dans la plus étroite familiarité. Et comment supposer que Phidias, homme de génie s'il en fut, sans cesse associé aux conversations de Périclès et d'Anaxagore, et forcément préoccupé des mêmes objets, puisque c'est la divinité qu'il représentait dans ses ouvrages; comment supposer que Phidias ait pu ne pas subir l'influence des idées de son illustre ami sur les phénomènes célestes et sur la cause intelligente et immatérielle de tout ce qui naît ou meurt dans le monde?

Mais ce qui est positivement certain, c'est que Phidias s'était, dès longtemps et de lui-même, voué à un culte tout particulier pour la déesse de la sagesse et de la pensée. S'il fit deux ou trois fois la statue de Jupiter, c'est huit ou neuf fois qu'il sculpta l'image de Minerve [4]. Il en avait si profondément compris le caractère, que de tous côtés, à Lemnos, à Platée, à

[1] Plutarque, *Périclès,* traduction A. Pierron, t. Ier, p. 344.
[2] *Ibid.,* p. 346.
[3] *Ibid.,* p. 359.
[4] Ott. Müller, *De Phidiæ vita et operibus, commentationes tres;* Gottingæ, 1827, p. 17.

Elis, à Pellène, on voulut avoir de sa main la figure de cette divinité. Il donna d'abord à Pallas-Athéné telle ou telle physionomie particulière ou locale; puis son génie s'élevant graduellement, et à l'époque de sa maturité, lorsqu'il eut à ériger dans le nouvel Hécatompédon l'Athéné athénienne, la Minerve par excellence, il la conçut essentiellement comme la Vierge, Parthénos, c'est-à-dire comme celle de toutes les puissances de l'Olympe qui, par sa pureté morale et intellectuelle, et par l'ensemble de ses nobles attributs, ressemblait le plus à l'esprit, au Νοῦς, comme disait Anaxagore, à la νόησις Θεοῦ, comme l'interpréta plus tard Platon, en un mot à l'Intelligence immatérielle et divine, en qui l'âme prédomina toujours sur le corps et sur les sens.

Ce que nous avançons ici, nous ne pouvons le démontrer en renvoyant le lecteur au colosse d'or et d'ivoire. Ce colosse a péri. Mais Pausanias nous en a laissé une description très-claire, quoique courte. En outre, comme le fait judicieusement observer Quatremère de Quincy : « Il est difficile de supposer qu'une statue aussi célèbre que celle du Parthénon n'ait pas été un objet d'imitation pour les siècles qui ont suivi celui de Phidias, et que le type selon lequel cet artiste conçut et exécuta un aussi fameux monument ne se soit pas transmis et reproduit dans les ouvrages de ses successeurs [1]. » Appuyé d'une part sur les textes, d'autre part sur les analogies que les monuments figurés existants aujourd'hui doivent nécessairement pré-

[1] *Restitution de la Minerve au Parthénon*, in-4, p. 4.

senter avec la Minerve du Parthénon, nous tenterons d'établir que cette statue exprimait surtout et très-vivement l'intelligence, et que l'artiste avait invoqué, pour traduire aux regards la pensée divine, les formes les plus idéalement belles.

Écoutons d'abord Pausanias : « La statue de Minerve est debout, dit-il, vêtue de la tunique talaire. Sur sa poitrine on voit la tête de Méduse en ivoire. Elle porte une Victoire haute de quatre coudées ; elle tient une lance ; le bouclier est à ses pieds, et à l'endroit où pose la lance est un serpent, que l'on peut prendre pour Érichthonius... » Et un peu plus haut : « La statue de la déesse est en or et en ivoire ; un sphinx est placé sur le cimier du casque, et des deux côtés du casque sont des griffons [1]. »

Que nous apprennent ces quelques lignes ? Phidias, enchaîné par la tradition, et connaissant trop, pour les heurter de front, les susceptibilités religieuses du peuple athénien, se garde bien de dépouiller Minerve de ses antiques attributs. Il conserve tous les symboles qui rappellent la Minerve élémentaire, celle qui combattit autrefois et vainquit les ténèbres et les eaux. Mais ces symboles, tels que le Serpent, la Gorgone, la Victoire, il les relègue parmi les accessoires. Quant à la tête, c'est là qu'il concentre toute l'expression, et la plus haute, du caractère intellectuel d'Athéné. Mais quoi ! le front, le siége même de la pensée, est caché ; il disparaît sous l'ombre et sous le poids d'un casque d'or. Que fera donc l'artiste ? C'est sur ce casque mê-

[1] Pausanias, *Attica*, XXIV, 5.

me qu'il accumulera les symboles qui signifient intelligence, éclair, lumière : tel le sphinx qui propose des énigmes, mais pour lequel il n'en est point : tels les griffons, animaux de la lumière, selon les mythologues. Et peut-être Phidias fit-il plus encore : peut-être mit-il sur la visière du casque ce double quadrige de chevaux au galop, rapides comme la pensée, dont Pausanias ne parle pas, mais qu'il a bien pu ne pas apercevoir, et qui figurent sur certains tétradrachmes d'Athènes et sur une pierre gravée qui porte le nom d'Aspasius [1]. Par un miracle de son art, à l'expression voilée du front, Phidias avait substitué l'expression et comme la physionomie étincelante du casque.

Mais le visage lui-même ne pouvait être dépourvu de cette forte signification intellectuelle. Les archéologues, quelque divisés qu'ils soient d'opinion sur certains détails autour desquels ils se livrent de doctes combats, sont cependant d'accord sur ce point que la Minerve de Phidias était à coup sûr admirablement belle. Lorsqu'ils veulent se représenter exactement ou du moins avec toute l'exactitude possible la fille de Jupiter, ils se placent en face de la Minerve Albane ou de la Pallas de Vellétri. Eh bien ! que l'on considère attentivement, au Louvre, cette dernière statue, que d'aucuns n'estiment pas son vrai prix : quel sourcil développé, quel œil profond, quelle bouche sérieuse et éloquente, quelle pureté, quelle force et quel calme souverain dans tous les traits ! Qu'était donc l'original et le type, si les copies ont encore tant de beautés et

[1] Quatremère de Quincy, ouvrage cité, pl. II.

tant de valeur? Winckelmann, dont l'autorité en cette matière est demeurée si grande, malgré les récents progrès de la science, Winckelmann a dit : « Minerve a les yeux moins cintrés que ceux de Junon ; elle ne porte point la tête haute, et son regard est baissé, comme celui d'une personne ensevelie dans une douce méditation [1]. » Voilà l'expression générale de toutes les figures de Minerve. Un tel effet ne saurait s'obtenir au moyen d'un visage hiératique ou imbécile, comme celui des figures des frontons d'Égine. La Minerve de Phidias exprimait certainement la réflexion puissante, comme l'expriment même de pâles imitations. Elle était aussi certainement d'un très-beau visage. En veut-on une dernière preuve? On n'a qu'à ouvrir l'ouvrage de M. le comte de Laborde sur Athènes ; on y trouvera photographiées deux têtes qui ont appartenu à des statues des frontons du Parthénon [2]. Je ne sais rien de plus noble, de plus fier, de plus parfait dans les détails et dans l'ensemble, que ces deux fragments échappés par miracle à la ruine. Ne serait-il pas inconcevable que Phidias eût donné à sa déesse vénérée et chérie un visage moins beau, moins accompli que celui des deux divinités secondaires qui assistaient, comme spectatrices, au triomphe d'Athéné sur Neptune?

[1] Winckelmann, *Histoire de l'art*, t. Ier, p. 401, traduction française, in-4, 1802.

[2] *Athènes aux quinzième, seizième et dix-septième siècles*, d'après les documents inédits, etc., etc., par le comte de Laborde, membre de l'Institut, t. Ier, p. 157, t. II, p. 228. L'une de ces têtes appartient à M. de Laborde lui-même ; l'autre à la Bibliothèque nationale, où elle a été retrouvée dans les caves.

De tous ces faits qui s'enchaînent et se soutiennent mutuellement, nous croyons être en droit de conclure sans témérité que la plus belle statue qui jamais ait été offerte à l'admiration des hommes, que la Minerve du Parthénon, sculptée par Phidias, sous Périclès et par son ordre, était la statue de l'Intelligence elle-même divinisée, et que cette force de l'âme, la plus haute de toutes, y était exprimée par les signes les plus éclatants et les formes les plus idéales.

Après ce chef-d'œuvre, Phidias, exilé chez les Éléens, en produisit un autre qui fut la suprême manifestation de son génie : nous voulons parler du Jupiter Olympien. Je ne transcrirai point ici ce que chacun sait de ce colosse. Je n'y veux considérer que ce qui se rapporte directement au dessein de ce travail. Aussi bien la difficulté est-elle peut-être moindre à l'égard du Jupiter Olympien qu'à l'égard de la Minerve du Parthénon. Toutes les Minerves que le temps a épargnées sont évidemment fort loin du colosse d'or et d'ivoire, tant par la richesse que par la perfection de la sculpture. Tout au contraire, il existe au Vatican un buste colossal de Jupiter, découvert à Otricoli, dont la physionomie tout entière répond exactement à ce qu'il nous est parvenu de renseignements sur le Jupiter de Phidias, et dont la beauté est si magnifique, si idéale, que nul au monde, pas même l'auteur de la Pallas-Athéné, ne s'aurait s'être élevé au-delà [1]. Stra-

[1] Il y a partout des reproductions en plâtre de ce buste. Nous en avons sous les yeux une excellente copie, réduite par le procédé de M. Barbedienne. Elle nous rappelle parfaitement l'original que nous avons vu au Vatican. Ott. Müller place ce buste au premier rang parmi

bon nous apprend que Panœnus [1], frère de Phidias, lui demandant où il avait puisé la conception de son Jupiter, le grand artiste avait répondu que, lisant un jour ces trois vers bien connus de l'Iliade :

> Ayant parlé, le fils de Kronos abaissa ses noirs sourcils;
> Les cheveux embaumés du roi des dieux frémirent
> Sur son front immortel, et le grand Olympe en fut ébranlé [2].

il s'était senti ému jusqu'au fond de l'âme, et qu'aussitôt il avait cru voir devant ses yeux la face resplendissante de Jupiter lui-même. Et c'est d'après ce modèle que lui avait présenté l'énergique hallucination du génie inspiré, qu'il avait sculpté son dieu. Ce passage précieux est tout-à-fait d'accord avec ce que dit Cicéron dans son *Orator :* « Phidias, ce grand artiste, quand il faisait une statue de Jupiter ou de Minerve, n'avait pas sous ses yeux un modèle particulier dont il s'appliquait à exprimer la ressemblance ; mais au fond de son âme résidait un certain type accompli de la beauté, sur lequel il tenait ses regards attachés et qui conduisait son art et sa main [3]. » De ces deux textes, le premier nous dit quelle âme, le second quel corps Phidias avait voulu donner à son Jupiter Olympien. Le Jupiter, tel que l'a conçu Phidias, et au moment où le dépeignent les trois vers d'Homère dont

les représentations de Jupiter. Voir Ott. Müller, *Denkmaler der alten Kunst*, Göttingue, 1835, ZEUS, taf. 1, nº 1; *Büste des Zeus, gefunden in Otricoli, aufbewahrt in Museo Pio Clementino.*

[1] Strabon, VIII, p. 354.

[2] *Iliade* I, v. 528.

[3] Cicéron, *Orator*, II.

l'artiste s'était inspiré, est un dieu paternel qui écoute les prières de ses enfants, qui les exauce avec bonté et qui d'un froncement de sourcil ébranle le monde, c'est-à-dire dont la toute-puissance produit des effets immenses par le plus petit moyen. C'est donc un dieu dans l'âme duquel l'intelligence, l'amour et la puissance agissent avec une énergie sans pareille et une harmonie ineffable. La forme extérieure de ce dieu, Phidias la cherche, non dans la seule réalité vivante où jamais il ne l'eût trouvée tout entière, mais bien plus dans son imagination exaltée par la conception et, en quelque sorte, par la présence même de la divinité. Idéal par son âme, idéal par son corps, tel était donc le Jupiter de Phidias à Olympie.

Et maintenant contemplons le buste du Vatican. Regardons ce front vaste, d'une élévation singulière, renflé vers le milieu et comme gros de l'éternelle pensée ; cette chevelure abondante, aux boucles innombrables, mais harmonieuses, qui tantôt s'arrangent en diadème au sommet de la tête, tantôt s'élancent des tempes semblables à des rayons, tantôt retombent et flottent le long des joues et jusque sur les épaules ; regardons ces yeux enfoncés dans leur orbite, sous un sourcil proéminent dont l'ombre mystérieuse atténuerait le feu de la prunelle, si elle existait encore, pour ne lui laisser qu'un éclat adouci ; ces narines ouvertes, superbes de fierté et pourtant bienveillantes ; ce sourire de mansuétude et d'ineffable tendresse auquel la barbe, quoique riche et vigoureuse, mais soigneusement écartée, permet de s'épanouir et de se répandre : regardons ce cou et ces épaules d'athlète,

mais d'athlète divin, qui triompherait sans combat ; et partout, je ne sais quelle fleur d'immortelle jeunesse : tel et plus beau, plus idéal, plus divin encore était le Jupiter d'Olympie. Voilà comment en poursuivant l'âme, la sculpture antique dans sa force atteignit la plus haute beauté.

Il convenait d'insister sur ces deux chefs-d'œuvre de Phidias, parce que jamais la statuaire n'en dépassa la perfection et parce que nous sommes certains que ces deux colosses avaient été exécutés par Phidias lui-même. A l'égard des plus beaux restes de l'un et l'autre fronton du Parthénon, dont la majeure partie, emportée par lord Elgin, est au Musée Britannique, nous n'avons pas la même certitude. Cependant les plus récents et les plus illustres archéologues : E.-Q. Visconti [1], Quatremère de Quincy [2] et E. David [3] considèrent comme hors de doute non-seulement que Phidias donna les dessins des deux frontons et qu'il les retoucha, mais même qu'il en sculpta lui-même les principaux personnages. Dans ces derniers temps, et d'après un texte de Tzetzès [4], on a pu légitimement présumer que les statues du fronton oriental furent

[1] E.-Q. Visconti, *Mémoire sur des ouvrages de sculpture du Parthénon*, Œuvres complètes, t. III, p. 84 et suiv.

[2] *Lettres sur l'enlèvement des ouvrages de l'art antique*, adressées à Canova par Quatremère de Quincy, p. 73, IVe lettre : « Les sculptures des frontons du Parthénon, seuls ouvrages de ce monument auxquels il me semble non seulement possible, *mais vraisemblable*, que Phidias ait mis la main. »

[3] E. David, *Vies des artistes anciens et modernes*, éd. Charpentier, p. 19.

[4] Tzetzès, *Chitiades*, VIII, 193. – *L'Acropole d'Athènes*, par M. Beulé, t. II, p. 100.

l'œuvre de Phidias, tandis que celles du fronton occidental auraient été sculptées par Alcamène, sous la direction de son maître. Nous nous en tiendrons à ces conclusions qui nous paraissent assez fondées. Il nous suffit que ces œuvres admirables aient été approuvées par Phidias. Son génie y brille. Et d'ailleurs, l'origine en fût-elle inconnue, c'est de leur beauté et de l'époque où elles furent produites qu'il s'agit ici.

Le fronton oriental était un tableau de la naissance de Minerve, sortant tout armée du cerveau de Jupiter. Des divinités de second ordre assistaient à cet enfantement intellectuel. Le char du Soleil apparaissait à gauche : celui de la Nuit se replongeait, à droite, dans les flots de l'Océan. Parmi les personnages de cette scène imposante, les principaux ont disparu. Des autres, il ne reste que quelques fragments, ou du moins les mieux conservés ont subi des mutilations considérables. Cependant l'Hercule divinisé, quelquefois appelé Thésée, et le groupe des Parques présentent des corps entiers auxquels ne manquent que les extrémités. L'Hercule a même encore sa tête, mais rongée, défigurée et méconnaissable. Examinons d'abord l'Hercule, puis les Parques.

C'est Visconti qui a reconnu, dans le prétendu Thésée, la figure de l'Hercule Idéen, lequel était plus ancien que Jupiter lui-même, dont il avait protégé l'enfance. Ce dieu avait, comme le second Hercule, purgé la terre des monstres qui la désolaient. Plus tard même il était devenu un emblème du soleil[1]. C'est

[1] Visconti, *Mémoires sur les ouvrages de l'antiquité*, déjà cité, p. 104.

donc là un athlète. Il est assis tournant le dos à Jupiter, et, de son bras droit, il semble faire signe au soleil de suspendre sa course. Tout son corps exprime la vigueur physique : son col est court, ses épaules larges ; sa poitrine ample est revêtue de muscles puissants ; ses bras, ses cuisses et ses jambes sont solides, nerveux et souples à la fois. Le ventre ploie et s'affaisse avec une vérité incroyable. Sous les muscles, sous la chair, sous la peau, les os se font sentir avec une énergie dont il n'existe peut-être pas un autre exemple. Il est au repos ; mais à le voir, on comprend que c'est un repos tout plein de la chaleur de la vie. Il n'est pas surchargé, comme l'Hercule Farnèse, du poids de ses épaules et de son corps ; mais on devine qu'à la lutte c'est le colosse qui serait vaincu. On cherchera vainement ailleurs l'idéal de la force physique : il est là ; nulle part il ne se voit au même degré que là. Cette statue a désormais déplacé le criterium de la beauté antique masculine. Il ne faut pas trop déprécier l'Apollon du Belvédère, qui est et demeurera un morceau de premier ordre. Mais on ne peut s'empêcher de penser que Winckelmann, fort excusable d'ailleurs, puisqu'il ne connaissait rien de mieux, l'a quelque peu surfait. S'il eût été donné au célèbre antiquaire de contempler l'Hercule Idéen du Parthé-

Cette statue est au Musée Britannique. On en peut voir un modèle en plâtre à l'École des beaux-arts. Nous espérons que M. Barbedienne, qui a déjà tant contribué à remettre en honneur les chefs-d'œuvre de l'art grec, donnera bientôt aux admirateurs de Phidias une réduction du Thésée, comme il leur a déjà donné des copies des plus beaux morceaux des frontons et de presque tout ce qui reste de la frise des Panathénées.

non, chez lequel la force est gracieuse, mais aussi la grâce puissante, l'Apollon du Belvédère lui eût paru sans doute un peu faible, surtout un peu froid, et même un peu fade et théâtral. Il en eût jugé les jambes minces, les hanches étroites, la poitrine noble sans doute, mais d'un développement insuffisant. Il eût moins aisément reconnu dans cet élégant éphèbe, à la dignité apprêtée, le dieu vaillant de la lumière, du feu, de l'inspiration, dont la face dardait des rayons et dont le seul regard tuait les monstres, enflammait le génie et répandait la vie à flots dans la nature tout entière. Quelques critiques ont reproché à l'Hercule de Phidias le caractère individuel de ses formes. Cette critique est un éloge. En même temps que ce corps est d'une beauté générale et idéale, c'est le corps non du premier venu, mais de l'Hercule divinisé. Nous l'avons dit précédemment : l'idéal le plus parfait comporte des nuances ; il se plie merveilleusement à toutes les expressions ; il est en même temps fixe et mobile comme la nature elle-même lorsqu'elle obéit à ses lois et à son ordre.

Au même fronton appartenait ce groupe des deux Parques, dont l'une nonchalamment étendue appuie le haut de son corps et sa tête sur le sein de sa sœur. Leurs formes riches, opulentes même, mais non de la même opulence que celle des Grâces de Rubens, annoncent la plénitude d'une vie toute céleste. Leurs draperies incomparables laissent l'œil suivre, sous la multitude de leurs plis, les contours moelleux de leur corps robuste et éternellement jeune. Leurs têtes ont péri : mais de ces corps l'âme n'est point absente. Il

y a, il court sur toute leur personne comme un sourire de tranquille félicité. Elles semblent jouir largement et intimement du bonheur d'être, que les Grecs savaient goûter mieux que nous. Leur beauté est accomplie, mais elles paraissent l'ignorer. Elles n'attendent aucun hommage : elles n'y pensent pas. Sereines et charmantes, leur aspect enchaîne le regard, apaise l'esprit et enchante le cœur. Leur visage devait être doux et un peu fier, comme tout visage de déesse. Quand je cherche parmi toutes les têtes antiques celle qui conviendrait le mieux à la Parque couchée, je ne vois que celle de la Vénus de Milo qui soit digne d'être portée par ce col et par de telles épaules. Quand je vois la tête de la Vénus de Milo séparée de son corps, c'est toujours sur le corps de la Parque couchée que ma pensée la replace : tant ces deux chefs-d'œuvre me paraissent de même race, de même sang [1].

Mais quittons ces enchanteresses, et passant du côté du couchant, contemplons-y l'Ilyssus. Le fronton occidental représentait la lutte de Minerve et de Neptune au sujet de l'Attique. Au bruit de la victoire remportée par la déesse, le fleuve assis se dresse tout à coup en s'appuyant sur le bras gauche. C'est ici, je ne dirai pas une autre école, mais peut-être une autre main. Les os et les muscles tout aussi solides et fermes, tout aussi étudiés et compris que dans l'Hercule, se dissimulent sous un peu plus de léger embonpoint et s'enveloppent d'un épiderme plus fin et plus ondoyant. Mais ce n'est pas une perfection moindre ; ce n'est

[1] Ce groupe a été reproduit en bronze par M. Barbedienne.

qu'une autre perfection. Là, comme dans l'Hercule, la vie éclate ; elle palpite. Tout est en mouvement et dans le même mouvement, les jambes, le torse, les épaules, les bras. Du genou gauche à l'épaule gauche, une seule ligne courbe se déploie avec la plus moelleuse flexibilité. Qui nous rendra les pieds et les mains de ces corps admirables ? Mais voyez le prodige : ces statues étaient tellement conçues et dessinées d'un seul jet, tout y était en si complète harmonie, et l'expression comme le reste, que, la tête ôtée, le corps est encore un miracle d'expression. Je n'hésite pas à le dire, le corps de l'Ilyssus est attentif. Il n'y a pas jusqu'à la draperie jetée sur l'épaule, et que le mouvement fait glisser, qui ne participe, en quelque façon, à l'expression de la figure tout entière.

Même vie, même énergie expressive, même beauté dans les animaux, et surtout dans les têtes de chevaux qui ont appartenu au fronton oriental. Au moment où naquit Minerve tout armée, dit un hymne homérique [1], la terre rendit un bruit terrible, la mer fut ébranlée jusqu'au plus profond de ses ondes, et le fils brillant d'Hypérion contint ses coursiers jusqu'au moment où Athéné eut enlevé de ses épaules ses armes divines. Phidias s'est conformé à ce texte. Des chevaux du Soleil, un seul est passablement conservé. Mais tout dans sa pose répond au vers du poète. Il traversait l'espace avec la rapidité de la lumière elle-même. Le dieu l'a arrêté court et le contient avec effort. Sa

[1] *Hymne homérique à Minerve,* v. 13, 14 ; édition complète de F. Didot, p. 574.

tête jetée en arrière, sa bouche ouverte et irritée, ses naseaux haletants offrent l'image de la fougue orgueilleuse et impatiente du frein. A l'autre extrémité du tableau, c'est un spectacle tout autre. Le char de la Nuit, dont la course s'achève, est déjà plongé dans les vagues. Cependant, au-dessus des flots on aperçoit encore la tête d'un cheval. Remarquons ici maintenant une allure réglée, un port plus tranquille, une bouche entr'ouverte qui hennit d'aise à l'espoir d'un prochain repos, enfin des narines épanouies qui semblent humer à longs traits l'air léger du matin et la fraîcheur des mers. Où l'art a-t-il jamais atteint ce degré de vie et d'expression saisissante ? « Ce n'est plus de la sculpture, s'écrie Quatremère de Quincy ; le marbre est animé ; on croit le voir remuer [1]. »

Très-inférieures aux sculptures des frontons, celles des métopes du Parthénon ont néanmoins une grande valeur. Les métopes sont, comme chacun sait, des bas-reliefs qui remplissent les parties libres de la frise extérieure, entre les triglyphes et au-dessus des entre-colonnements. Ces bas-reliefs régnaient tout autour du temple, et ceux du côté du midi représentaient le combat des Centaures et des Lapithes. La saillie en est très-forte ; elle égale parfois celle de la ronde-bosse. L'œil le moins exercé reconnaît aisément dans ces tableaux de marbre un art plus rude, moins en possession de la forme idéale que celui qui a sculpté les frontons. Pour accomplir sa tâche immense, Phidias

[1] *Lettres à Canova sur les marbres d'Elgin,* à la suite des *Lettres sur l'enlèvement des ouvrages de l'art antique,* p. 116 ; Paris, 1836. Cette tête de cheval a été reproduite par M. Barbedienne.

avait dû recourir au ciseau de tous les artistes de son temps. Ceux-ci, en suivant les dessins du maître, avaient gardé leur style, leurs habitudes un peu archaïques, leur manière rude encore. Aussi surprend-on dans les métopes de nombreux défauts. Quelques-unes, cependant, font voir de brillantes qualités. Nous n'en citerons que quatre : deux où le Lapithe est vainqueur, et deux où il est vaincu. Un Lapithe, dont le torse est un modèle de perfection et de vigueur athlétiques, a saisi un Centaure par le cou de la main gauche, et de la droite il va le frapper. La pose des jambes est malheureuse ; mais le haut du corps est superbe. Le Centaure, réduit à l'impuissance, se cabre désespéré, et porte convulsivement la main à ses reins menacés par l'arme de son ennemi [1]. Un autre Lapithe a déjà terrassé le Centaure que l'on voit affaissé sur ses genoux ployés ; pour l'achever, il lève le bras droit par un mouvement plein d'énergie et d'ampleur [2]. Sur une autre métope dont les têtes ont été découvertes à Copenhague par M. Brönstedt qui en a porté lui-même les moulages à Londres, un jeune Lapithe blessé regarde d'un air suppliant son terrible adversaire qui, prêt à lui briser le crâne avec une amphore qu'il brandit, s'arrête touché à l'aspect de sa beauté et de sa jeunesse [3]. Sur la quatrième métope, à notre sens la

[1] Numéro 27 du dessin de Carrey. — Voir aussi Stuart, *Antiquities of Athens;* Londres, 1787, t. II, chap. I, pl. X, en bas.

[2] Même numéro du dessin de Carrey. Ott. Müller, *Denkmaler,* etc., pl. XXII, nº 111.

[3] Même numéro du dessin de Carrey. — Ott. Müller, *Denkmaler,* etc., nº 112. — Stuart, ouvrage cité, pl. XI, en bas.

plus expressive de toutes, le Centaure triomphant foule insolemment de ses sabots le cadavre gisant du Lapithe. La tête d'une peau de panthère qui flotte derrière ses épaules ouvre une gueule menaçante et impitoyable comme lui. La mort n'a pas encore altéré la beauté du Lapithe, dont le corps semble encore tiède [1]. La correction des lignes, la proportion rigoureuse, la distinction des formes, manquent souvent à ces personnages mythologiques ; mais la vie, la force, la passion, presque jamais.

Il faudrait un volume tout entier pour analyser, au point de vue de la beauté, les bas-reliefs de la frise de la Cella du Parthénon, qui représentaient la procession des Panathénées. Les personnages qui y figurent, dieux ou déesses, vieillards ou jeunes gens, femmes ou jeunes filles, victimaires menant les taureaux au sacrifice ou cavaliers montant leurs chevaux avec une incomparable élégance, tous sont beaux, vivants, animés, exprimant sous des formes infiniment variées le sentiment religieux, tantôt calme et tout intérieur, tantôt manifesté par des mouvements dont le zèle est discret et l'empressement tempéré par l'ordre et la mesure. Les poses et les actes les plus familiers y sont empreints d'une noblesse et d'une dignité décente, qui confondent et désespèrent les artistes modernes. Ainsi, du côté de l'ouest, à l'endroit où la cavalcade se prépare, des chevaux errent encore en liberté, des cavaliers s'élancent sur leur monture, et un soldat,

[1] Numéro 28 du dessin de Carrey. Les copies de ces métopes sont à l'École des beaux-arts. Les originaux sont au Musée Britannique. Voir l'*Acropole d'Athènes,* par M. E. Beulé, t. II, chap. III, p. 141, 137.

achevant de s'habiller, passe tout naturellement sa tunique ; et non-seulement ce détail n'a rien qui choque, mais, au contraire, il charme par je ne sais quel accent de naïveté homérique.

Ainsi, dans les sculptures du Parthénon, la vie physique et la vie de l'âme sont reproduites avec puissance et mesure, sous les formes les plus parfaites que l'art ait jamais conçues. Les lois techniques de la perspective y sont observées, dans les frontons par certaines altérations savantes des lignes naturelles, dans la frise par la sagesse avec laquelle l'artiste ne présente jamais de personnages que sur le premier plan. La sculpture avait touché là ses limites. Toute la poésie grecque découle d'Homère, comme de sa source. L'œuvre de Phidias est la source et le type de la sculpture grecque.

Quoi qu'en aient pu dire certains érudits, et notamment Émeric David [1], après Phidias, la statuaire ne fit plus de progrès. Elle n'en avait plus à faire. Rien de plus juste que l'opinion de Visconti : « Si la sculpture a dû quelque nouvel agrément à Praxitèle, ç'a été plutôt dans les raffinements du style gracieux que dans ce qu'on doit appeler le beau style. Peut-être avait-il donné aux têtes des figures, particulièrement à celles des femmes, un air plus délicat et plus séduisant : mais la statuaire avait déjà touché à ses bornes au siècle de Périclès [2]. » Mais le mouvement imprimé à la sculpture par l'auteur de la Minerve et des fron-

[1] *Vies des artistes anciens et modernes,* édit. Charpentier, p. 21.

[2] Visconti, *Mémoire sur des ouvrages de sculpture du Parthénon,* Œuvres complètes, t. III, p. 87.

tons était trop énergique pour s'arrêter, ou même pour se ralentir de longtemps. Les voies que ce maître avait ouvertes étaient larges et sûres : ses successeurs y marchèrent en tous sens et ne s'égarèrent presque jamais. La décadence fut lente, et la fécondité si prolongée et si heureuse, que les modernes ont cru trouver la perfection même dans les œuvres des derniers jours. Que l'on suive un à un les anneaux de cette belle chaîne qui commence à l'Hercule déifié et à l'Ilyssus, et qui finit au Laocoon : dans tous il y a de l'or, et du plus pur. La série des Niobides, attribuée à Scopas, est admirable par l'expression d'une douleur intense, profonde, et dont pourtant la beauté physique ne souffre nullement ni chez les enfants, ni chez la mère. La Vénus de Milo serait sans égale, si les Parques n'existaient pas : chaste autant que superbe, elle procède peut-être de cette Vénus Uranie d'or et d'ivoire que Phidias avait élevée dans le temple de Vénus Céleste à Élis, et dont le pied reposait sur une tortue, symbole des vertus domestiques, silencieuses, sédentaires et voilées [1]. La distance est considérable entre cette reine de beauté et les Vénus attribuées à Praxitèle ou à son école. Cependant on ne peut refuser à celle-ci une exquise perfection de formes et un charme pénétrant. A force d'art, la Vénus de Médicis, cette Phryné divinisée, trouve le secret de paraître pudique ; il faut avoir longuement comparé et beaucoup observé pour s'apercevoir que dans son attitude effa-

[1] Pausanias, VI, 25, 1. — Plutarque, *Conjugalia præcepta*, édit. H. Steph. 142, D. Τὴν Ἠλείων ὁ Φειδίας Ἀφροδίτην ἐποίησε χελώνην πατοῦσαν, οἰκουρίας σύμβολον ταῖς γυναιξὶ καὶ σιωπῆς.

rouchée, il y a autant de coquetterie, tout au moins, que de pudeur, et qu'elle ne hait qu'à demi d'être vue.

. . . Et se cupit ante videri.

Plus clairvoyants que nous et plus sensuels, les Grecs du temps d'Épicure n'étaient pas dupes de ces apparences réservées. Phryné osait ériger dans le temple de Delphes sa statue sans voiles, avec son nom sur la base : Cratès indigné s'écriait que ce bronze était un monument de l'intempérance des Grecs. Il n'exagérait pas. La Vénus de Cnide alluma des passions sans nom et provoqua d'infâmes égarements[1]. L'art s'abaissait : mais jusque dans cet abaissement, il gardait encore ce goût et ce respect de la mesure qui nous permet, à nous, de l'admirer impunément[2]. Peu à peu et vers la fin, l'expression de toutes les nobles attitudes de l'âme étant épuisées, peut-être s'attacha-t-on aux sensations plutôt qu'aux sentiments. Que fait ce Laocoon, moins prisé de nos jours et jugé moins sublime, et que nous dit-il ? L'instinct de la conservation lutte en lui violemment contre la mort : il en est venu à ce degré d'angoisse où la douleur égoïste ne connait plus personne. Moins père que ce naufragé de *la Méduse* qui, dans les tortures de la faim, veillait encore sur le corps gisant de son fils, Laocoon n'a pour ses deux enfants

[1] Pline, *Histoire naturelle*, XXXVI, chap. IV.

[2] Voyez le savant et charmant ouvrage de M. Émile Gebhart: *Praxitèle, essai sur l'histoire de l'art et du génie grecs, depuis l'époque de Périclès jusqu'à celle d'Alexandre*. Paris, 1864, F. Tandou et Cie. — Et dans la *Revue des Deux-Mondes* du 15 octobre 1865, notre article sur *Le génie grec au temps d'Alexandre. Épicure et Praxitèle.*

ni une larme, ni un regard ; dans ce groupe trop vanté, le père souffre cruellement, mais à lui tout seul ; il souffre en cadence, qu'on me laisse le dire, tandis que ses enfants sentent leurs os broyés sous les étreintes de deux monstres. Mais on ne prend pas garde à ce défaut, énorme à notre sens. Et pourquoi ? c'est que la beauté persiste sur la figure de cet homme, en dépit de son supplice : c'est que la forme de son corps résiste encore aux suprêmes assauts de la mort.

On peut donc le penser, jusqu'à la fin la sculpture grecque resta soumise au principe fondamental de cet art qui est d'exprimer l'âme, mais de ne jamais sacrifier la beauté physique à l'expression et d'arrêter celle-ci au moment précis où elle menace celle-là. Pour atteindre sûrement ce but, elle employa toujours les formes les plus idéales, lesquelles sont les plus expressives sans effort, et elle négligea les détails inexpressifs et inutiles. C'est là ce qu'on nomme simplifier ou généraliser. La sculpture grecque généralisa donc et simplifia, selon le précepte de Platon. Mais nous ne voyons pas que, pour cela, dans les beaux temps du moins, elle ait travaillé *de tête* ou *de pratique*. Non : la vie qui éclate dans ses chefs-d'œuvre est là pour attester que, dans aucun autre temps, on ne porta plus loin la science et l'intelligence du modèle vivant. C'est par la constante pratique de ces règles, dont le climat d'ailleurs et la nudité du gymnase lui rendaient l'application aisée, qu'elle est devenue et qu'elle demeure incomparable et inégalée.

Je dis inégalée, parce qu'il n'est pas un seul des plus beaux ouvrages de la sculpture moderne qui

atteigne le même degré de perfection que les belles antiques. Il n'y a que trois sculpteurs modernes qui puissent être rapprochés des maîtres de l'art grec : Michel-Ange, Jean Goujon et Pierre Puget. Comparons génie à génie, chef-d'œuvre à chef-d'œuvre, et voyons si la victoire restera à l'art grec, et si oui, pourquoi.

Michel-Ange restaurait, disent ses historiens, les monuments frustes de la sculpture grecque avec une habileté qui donnait le change aux juges les plus compétents. A la bonne heure : c'était une preuve de grand talent ; mais restaurer n'est pas créer. Prenons Buonarotti livré à lui-même et créant ses propres œuvres. Il excellait dans le modelé du nu. Profondément versé dans l'anatomie, ouvrier sans pareil, il attaquait le marbre directement, sans ébauche, sans esquisse. Sa statue de la Nuit, pour le tombeau des Médicis, est un morceau de premier ordre. Analysez-la : le corps en est souple et vivant ; les bras et les jambes parfaits. Mais regardez de plus près encore : la draperie qui couvre à demi la tête est-elle sans roideur ? Le corps n'est-il pas un peu long, et, debout, serait-il de proportions rigoureuses ? et ces mamelles qui vont s'écartant à l'excès, pendant lourdement de part et d'autre et terminées par un mamelon écrasé et difforme, les faut-il vanter ? Nous relèverions ces imperfections dans Phidias lui-même ; pourquoi fermer les yeux et refuser de les apercevoir dans Michel-Ange ? Mais, dira-t-on, ce n'est pas le dernier mot de ce puissant sculpteur. Allons donc à San-Pietro-in-Vincoli, et contemplons le Moïse avec tout le respect dû au génie, mais aussi avec une entière indépendance.

Nous l'avouerons tout d'abord ; plus que personne nous admirons le Moïse. C'est là une œuvre forte, grande, originale : une création véritable. Michel-Ange y a fait un effort vigoureux pour lancer son art dans des voies nouvelles. Il a voulu mettre sous nos yeux le législateur inspiré de l'antique Testament, le confident de Jéhovah lui-même, et en même temps le conducteur, le chef d'un peuple prédestiné, mais acariâtre, mais indocile, qui retournait sans cesse aux idoles et qu'il fallait mener par la terreur. La tête de la statue est donc puissante, son visage plein d'intelligence et de menaces ; la barbe, qui ruisselle de la bouche jusque sur les genoux en flots abondants, est un signe de force et d'énergie ; les deux cornes du front ne sont que les rayons mêmes de l'inspiration d'en haut. Le Moïse de Michel-Ange est à la fois grand, puissant, inspiré et terrible. Que faut-il davantage ? J'hésite cependant. Je ne suis ni ému, ni subjugué. Tout ce que j'y découvre y est ; et pourtant, de bonne foi, je résiste. Je cherche donc, je m'interroge, et voici ce que j'éprouve, ce que je crois comprendre et démêler. Le Moïse n'est pas grec : je lui en sais gré, c'est un mérite. Mais pourquoi le luxe des moyens expressifs dépasse-t-il et manque-t-il à la fois le but ? Pourquoi tant de force matérielle et visible et si peu d'effet produit ? Pourquoi tant d'énergie et si peu de beauté réelle ? Ne pouvait-on avec moins de ressources m'imposer davantage ? Ne serait-ce pas que Michel-Ange a voulu exiger de la sculpture ce qui lui est interdit ? Ne serait-ce pas qu'il a voulu mettre le sublime dans la forme plastique, laquelle ne peut contenir le

sublime sans se rompre, sans éclater, sans tomber dans un désordre qui est l'ennemi même et la négation de la belle forme ? Oui, le Moïse est sublime, mais la forme n'en est plus dans les conditions fondamentales de la plastique. Phidias avait bien compris que la sculpture ne peut contenir et exprimer que le beau, et renonçant à rendre sublime son Jupiter, qui y aurait trop perdu, il le fit colossal pour vaincre l'invincible obstacle. Michel-Ange seul eût pu résoudre le problème qu'il a abordé : *Si Pergama dextrâ*... Mais le problème était insoluble, et ce que j'ai vu dans son Moïse y est, mais seulement à l'état de puissante et gigantesque intention.

Si nous écartons Michel-Ange de l'arène, tout en le couronnant d'un immortel laurier, la lutte entre la sculpture grecque et la sculpture moderne devient encore plus inégale. Cependant Émeric David ne balance pas à dire que Jean Goujon lutte avec Phidias dans ses cariatides [1]. Nous pouvons savoir avec quel succès : ces cariatides sont au Louvre, et intactes, dans la salle des Cent-Suisses, où elles portent sur leurs têtes une tribune élégante. Dire qu'elles sont admirables et les plus belles du monde après celles de l'Érechthéum, ce n'est être que juste. Ce sont bien là les femmes robustes que réclame l'architecture, inébranlables comme les colonnes qu'elles ne remplacent bien qu'à la condition d'en égaler la solidité, en même temps qu'elles les surpassent en grâce. De proportions exactes et grandioses ; drapées de façon à trahir les for-

[1] *Histoire de la sculpture française*, édit. Charpentier, p. 169.

mes de leur corps superbe sous les plis de leur ample vêtement ; fermes sur leurs jambes fortes et souples et sur leurs pieds de déesses ; sérieuses, mais non stupides ; immobiles, mais non point inertes ; dans le plein épanouissement d'une jeunesse florissante et vigoureuse, les cariatides de Jean Goujon sont une des plus merveilleuses productions de la Renaissance. Mais sont-elles sans défaut ? On ne peut l'accorder. Leurs têtes ne sont pas celles qui conviendraient à de tels corps. Leurs yeux trop ouverts, leur nez un peu court et relevé, leur visage trop arrondi, en un mot tous leurs traits se rapprochent de ce genre de beauté qu'on nomme le joli, et un joli visage messied à des colosses. Leurs draperies se pourraient nouer ailleurs et plus heureusement, et ne pas dessiner l'extrémité des seins avec cette impossible exactitude ; enfin leurs bras sont coupés sans motif au-dessus du coude ; autant de fautes que n'eût jamais commises l'art grec ; autant de reproches auxquels échappent les cariatides idéales de Minerve Pandrose [1]. Et pourtant combien celles de Jean Goujon ne sont-elles pas supérieures aux gracieuses cariatides de Jacques Sarazin qui soutiennent, au Louvre aussi, le fronton du pavillon de l'Horloge ! Celles-ci sont charmantes ; mais évidemment elles ont oublié qu'elles sont de pierre : les mains fraternellement enlacées, elles se regardent, elles causent : bien plus, elles s'agitent, elles marchent ; en-

[1] Nous sommes heureux de nous rencontrer sur la plupart de ces points avec un critique éminent, enlevé trop tôt aux arts et aux lettres, M. Gustave Planche. Voir son article sur Jean Goujon, dans la *Revue des Deux-Mondes* du 15 juillet 1850.

core un pas de plus, et celle qui est à l'angle, à la gauche du spectateur, aura soustrait son front au poids de l'architrave et laissé tomber son fardeau : faute grave, et qu'à son tour Jean Goujon n'eût jamais commise. Cependant, cet éminent artiste, dans ses cariatides, n'a fait qu'approcher de la perfection de l'antique sans y atteindre. Il en est plus près de beaucoup, mais sans y toucher encore, dans ces nymphes de la fontaine des Innocents, qui, bien que sculptées en très-bas relief, mais modelées avec une finesse et une précision surprenantes, déploient, dans leur étroit cadre de pierre, les grâces les plus délicates et les plus suaves.

Pierre Puget a été appelé le Michel-Ange de la France. Ces deux grands artistes ont en effet plusieurs traits de ressemblance. Comme Michel-Ange, Puget eut la diversité des connaissances et des vastes aptitudes : il fut ingénieur, architecte, constructeur de navires, peintre, sculpteur : comme l'auteur du *Jugement dernier* et du Moïse, il eut une spontanéité énergique, la fougue naturelle, la verve brûlante, l'audace et la grandeur dans l'exécution. Malgré la distance qui le sépare d'un génie tel que Buonarotti, Puget est de la même race que lui, et quelquefois de la même force. Mais jusqu'à quel point, par quelles qualités rappelle-t-il l'art grec ? Quatre ouvrages de Puget sont au Louvre : les sujets en sont empruntés à l'antiquité elle-même, et, parmi ces quatre compositions, une pour le moins, le Milon, est un chef-d'œuvre. Puget est donc là sur le terrain même de l'art grec, et la comparaison entre son génie et celui des successeurs

de Phidias n'a rien que de légitime. Nous commencerons par rendre hommage au sculpteur marseillais. Nous l'admirons sans effort : il nous est profondément sympathique, et nous n'avons que du plaisir à proclamer, après les avoir goûtées, ses éminentes qualités. Mais nous demandons qu'il nous soit permis de signaler ses défauts. Son Hercule est savamment modelé : c'est un athlète assez correct ; il a bien les signes et les caractères de la force ; son repos ne manque pas de dignité ; mais ce morceau n'a rien qui s'élève au delà de l'estimable. Le bas-relief d'Alexandre et de Diogène est une scène brillamment conçue et fermement rendue, pleine de variété et de mouvement. Le corps d'Alexandre est parfaitement posé sur son cheval, qu'il monte avec élégance. Le torse nu et les membres de Diogène pourraient servir de modèle. Mais la tête du roi de Macédoine est courte et vulgaire. Diogène, qui devrait écarter dédaigneusement de son soleil le héros qu'il brave dans l'histoire, ressemble à un pauvre dont la main quête une aumône. Quant à l'ensemble du tableau, il est dans les conditions de la peinture beaucoup plus que dans celles du bas-relief ; les plans y sont trop nombreux, et quoi que fasse la sculpture, le marbre lui refusera toujours la profondeur de l'espace, l'effet du lointain, en un mot la perspective aérienne. Ici Puget a méconnu une loi que l'art antique respecta inviolablement. A ce bas-relief, nous préférons le *Persée délivrant Andromède*. Nous y trouvons la vie, la jeunesse, la passion, la grâce et de belles formes. L'Andromède est belle, intéressante, pathétique même. Ses membres souples et délicats

ploient sous ses pesantes chaînes; sa gorge, sa poitrine, ses jambes, ses pieds charmants ont ces proportions adorables qui tiennent le milieu entre la sécheresse et l'embonpoint. Elle s'abandonne avec une confiante décence aux bras de son libérateur. Celui-ci s'élance avec franchise et naturel vers la pointe du rocher où la chaîne est fixée. Son visage est plus distingué que celui de l'Alexandre; mais pourquoi Puget lui a-t-il donné un profil efféminé? Pourquoi le visage d'Andromède est-il d'un ovale si court? Pourquoi enfin les deux personnages et le rocher composent-ils une masse un peu confuse où l'œil, au lieu de rencontrer des lignes harmonieuses, est obligé de chercher et comme de débrouiller les contours?

Si Puget a vaincu ou égalé l'antique, ce n'est pas encore là. Hâtons-nous d'en venir au *Milon de Crotone*, cet objet d'une admiration légitime et universelle. Le Milon est une œuvre de génie. Puget n'a pas laborieusement forgé dans son cerveau cette statue et ce lion: un élan d'inspiration les a créés l'un et l'autre. Rien n'est plus dramatique, rien n'est plus tragique que cette lutte entre la vie pleine et vigoureuse et la mort inévitable; rien n'est plus pathétique que ce combat désespéré entre l'athlète pris au piége de son orgueil et la bête victorieuse de l'athlète. Tout le corps de Milon souffre; tous ses nerfs, tous ses muscles sont tendus comme des ressorts. Par un instinct merveilleux, l'artiste n'a pas voulu nous montrer la mort et la défaite de Milon, mais toutes ses forces réunies, agissantes et concentrées dans un suprême effort. Le lion lui-même est superbe. On en fera de plus sem-

blables à ceux que nourrit le désert; mais on n'en modèlera jamais de plus terrible, de plus féroce, de plus acharné sur sa proie. Il s'enroule comme un serpent autour du corps que ses griffes déchirent et où ses dents s'enfoncent; la courbe que décrit son dos est un prodige d'audace. L'homme et le lion ne font qu'un seul tout. Que si l'on analyse les formes du Milon, ses jambes raidies et ses pieds crispés sont la vie même. La poitrine est étudiée, divisée, développée comme dans les plus célèbres restes de l'antique, et, quoique avec plus de réalité, elle fait penser au torse du Belvédère. Les bras sont bien ceux du géant qui tuait un bœuf d'un coup de poing et le mangeait en un seul jour. Enfin, le groupe est posé avec un aplomb et une puissance très-remarquables.

Nous avons insisté sur les qualités extraordinaires, sur les mérites tout particuliers qui brillent dans le chef d'œuvre de Pierre Puget, d'abord par esprit de justice, puis aussi pour avoir le droit de critiquer librement cette grande composition. Voici donc ce qui nous paraît à blâmer dans le Milon de Crotone. Nous ne sommes pas de ceux qui veulent qu'un athlète ait la tête et les traits de l'Apollon du Belvédère. La loi de convenance, qui rentre dans la loi générale de l'harmonie, et, par celle-ci, dans la loi de l'ordre, veut que chaque figure ait les traits de son caractère. Milon était un homme grossier; qu'il ait donc un visage vulgaire: rien de mieux. Mais l'art grec savait bien que, comme la distinction, la vulgarité a ses nuances et ses degrés. Entre ces degrés, pourquoi choisir justement le plus bas, celui qui répond non plus à la vul-

garité, mais à la trivialité la plus épaisse? Ces sortes d'excès portent toujours leur peine avec eux-mêmes. Le visage du Milon de Puget est tellement vulgaire qu'il en est laid ; il est tellement laid que tout s'y confond et que, la douleur y ajoutant l'extrême désordre, le spectateur n'y voit plus qu'une horrible convulsion. Puget y a oublié les limites où se devait renfermer son art : en sculpture, là où la beauté serait compromise, perdue, là surtout où la laideur serait inévitable, l'expression doit s'arrêter, reculer même, s'il le faut. L'antiquité grecque eût donné à Milon une autre tête, ou voilé celle-là. Aussi bien le corps de l'athlète raconte en termes assez forts ses angoisses intolérables. L'antiquité se fût passée de cette draperie roide et insignifiante qui ne s'étend sur le bras gauche que pour le rendre plus solide et pour opposer une plus grande résistance à la masse du corps rejeté en arrière [1].

Bornons ici cette comparaison des beautés les plus certaines de la sculpture antique et de la sculpture moderne. Ce que nous venons de dire suffit, nous le croyons, à démontrer que, dans la statuaire, cette force libre, intelligente et sensible, que nous appelons l'âme, ne se doit manifester qu'avec l'ordre, c'est-à-dire dans les situations où son trouble intérieur ne va pas jusqu'à déformer le corps. L'antiquité grecque a résolu de tout temps ce difficile problème. Les artistes mo-

[1] « Puget lui-même a osé quelquefois plus que ne le voudrait un goût délicat, » a dit M. Léon Lagrange. (*Pierre Puget*. Paris, Didier, 1868.) Cependant M. Lagrange, plus indulgent que moi, a trouvé beau le *Milon* de Puget.

dernes y réussiront toujours beaucoup moins, pour deux raisons capitales : la première, c'est qu'ils ont rarement le spectacle du corps humain dans sa nudité, et que, alors même qu'ils rencontrent un modèle irréprochable relativement, les formes de cet homme ou de cette femme, forcément altérées par la pression des vêtements et des chaussures actuels, par la rigueur du climat, et souvent par le vice et la misère, sont toujours inférieures en perfection à celles des modèles antiques, fortifiées par le contact de l'air, libres sous des étoffes plus légères, rafraîchies par de fréquentes ablutions et développées par les exercices du gymnase. Les modèles qui posent dans nos ateliers ne sont pas nus, ni ne savent l'être : ils sont déshabillés, ce qui est bien différent. L'étude de l'anatomie ne compense qu'imparfaitement ce désavantage, outre qu'elle a l'inconvénient d'exciter l'artiste à trop faire voir les dessous, pour étaler sa science myologique. A cette raison tout extérieure et physique s'en ajoute une autre : c'est que tous nous naissons spiritualistes, par la vertu du christianisme. Nous croyons à l'âme, en dépit que nous en ayons. C'est l'âme que nous demandons avant tout aux arts plastiques : c'est aussi l'âme qu'il nous donnent ; et plus un sculpteur a de génie, plus il tient à exprimer dans ses œuvres cet être caché, qui est tout nous-mêmes. De là, chez les artistes modernes, le corps si souvent sacrifié à l'expression de l'âme, de ses grandeurs et de ses faiblesses. Ne nous en plaignons pas trop amèrement. C'est le prix auquel nous payons le bienfait de la croyance spiritualiste. Mais quand nous sommes sculpteurs,

subissons la loi de la sculpture, et ne demandons à cet art que ce qu'il peut nous dire de l'âme sans changer de voix et de langage, en un mot sans cesser d'être lui-même. Contenue dans ces justes limites, la statuaire peut vivre et fleurir encore ; égarée au delà, elle se perdrait [1].

[1] J'ai traité plus longuement la question des rapports de la sculpture avec l'idée spiritualiste, dans mon volume intitulé : *Le spiritualisme dans l'art*. Paris, 1864, G. Germer-Baillière.

CHAPITRE IV

Peinture.

Forces expressives de la peinture : en quoi supérieures à celles de la sculpture ; en quoi limitées. — Expression, par la peinture, de la puissance, de l'intelligence, de la sensibilité dans l'âme divine et dans l'âme humaine. Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël. — Expression, par la peinture, de l'âme et de la force dans les êtres inférieurs à l'homme : paysage. Idéal du paysage. Le Poussin, Claude Lorrain. Démembrement du paysage : en quoi funeste à l'art. — Union nécessaire du dessin et de la couleur. — Usage et abus de la couleur locale. Conclusion.

Comme ceux que modèle la sculpture, les êtres que la peinture met devant nos yeux sont muets et immobiles. Ils n'ont d'autre langage que celui de l'attitude, des gestes et du visage, et leurs mouvements une fois déterminés sont fixés à toujours. Au premier abord, la peinture a même, par rapport à la statuaire, ce désavantage que ses personnages ne sont vus que d'un seul côté. Mais malgré ces communes impuissances et ce désavantage apparent, la peinture dispose de forces expressives plus nombreuses, plus variées et plus grandes que celles de la sculpture sa sœur. Par l'œil et le regard, elle exprime non-seulement la passion, non-seulement la volonté, mais l'attention, mais la pensée tantôt appliquée à un objet précis, tantôt plongeant dans les profondeurs mêmes de l'infini. Par la couleur, elle accroît l'expression de certains traits sans les trop accuser, elle atténue sans les trop effacer

l'accent de certains autres ; par la couleur, elle augmente l'éclat de la beauté et dissimule en partie les formes ingrates ou fâcheuses, ce qui lui permet un usage modéré de la laideur absolument interdit à la sculpture. Par les jeux de la lumière, elle prend possession de l'air et de l'espace, et y répand ses créations en toute liberté. Par la perspective, elle multiplie les plans, les aspects, elle étend le champ de la vision et fait entrer dans ses cadres étroits les formes indéfiniment diverses de la nature et de la vie. Enfin, n'ayant point à compter avec la pesanteur du marbre, de la pierre ou du bronze, elle enlève, quand elle le veut, ses personnages du sol où les enchaîne la sculpture, et les lance audacieusement dans l'étendue.

Des impuissances de la peinture et de ses moyens d'expression, on peut logiquement conclure ce qu'il lui est interdit, permis ou prescrit d'exprimer. Comme ses personnages ne parlent que par l'attitude, le geste et le regard, et par une action instantanée et unique, la peinture tenterait sans succès de placer sur leurs lèvres un discours compliqué ou une pensée développée et analysée. Un seul penser, un seul désir, une seule passion doit jaillir comme l'éclair de la physionomie de chaque figure. Le visage de tel personnage pourra toutefois indiquer son caractère et les habitudes de son âme : bien plus, il le devra ; mais si ce caractère agit présentement, il faut que son action soit simple, claire, intelligible dès l'abord. Les figures peintes ont un regard, et le regard est un organe prodigieusement expressif des états divers de l'âme : la peinture devra donc nous apprendre de l'âme invi-

sible de ses personnages beaucoup plus que n'en apprend la sculpture. De là résulte pour elle la faculté d'accorder à la tête et à la physionomie une grande importance et d'y concentrer un plus haut degré d'expression ; par conséquent, tout en maintenant rigoureusement l'harmonie du corps et du visage, elle a moins besoin que la sculpture des forces expressives du corps nu. Elle pourra y recourir moins fréquemment, et oser aborder avec confiance les difficultés attachées à l'imitation du costume, quelque roide qu'en soit la forme ou quelque rude qu'en soit l'étoffe. Mais, en revanche, l'insignifiance de la tête, l'absence d'âme ou de caractère serait de sa part une faute beaucoup plus grave que de la part de la sculpture, et sévèrement condamnée. La peinture pourra quelquefois, discrètement, et seulement dans l'intérêt du beau que son contraire fait ressortir, se permettre la représentation de la laideur, mais à la condition expresse de ne s'y pas complaire et de n'emprunter à la laideur matérielle que juste ce qui sera nécessaire pour manifester clairement la laideur morale. Le désordre, quel qu'il soit, est l'ennemi du beau et de l'art : si l'art et le beau sont assurés d'en souffrir, le désordre doit être écarté sans pitié. Cependant, outre la laideur, admise sobrement comme moyen d'opposition et de contraste, il est d'apparents désordres, ou du moins des formes de l'ordre moins arrêtées, moins définies, qui ont la vertu de manifester l'âme à un degré supérieur ou merveilleux d'intelligence ou de puissance. Par exemple, le regard plongeant, sans objet précis et visible, dans l'immensité de l'espace.

peut, au premier aspect, paraître s'égarer par l'effet de l'égarement de la pensée en désordre ; habilement employé et bien compris, ce genre d'expression donne à la pensée un caractère de puissance sans bornes, de force capable d'aller jusqu'à l'infini lui-même, et par là cette beauté extraordinaire qui, échappant aux limites de la forme et se réalisant pour l'esprit au delà de la forme, n'est autre que le sublime. La peinture a un autre moyen singulièrement puissant de manifester les états ou les élans sublimes de l'âme : c'est de lui prêter un corps sans pesanteur, un corps tellement semblable, malgré sa forme visible, à l'âme invisible qu'il enveloppe, que quelques légers enfants du ciel, ou des ailes, ou un nuage, ou même la vertu seule de l'esprit caché, suffise à le maintenir planant et suspendu dans l'espace. Enfin si les mains d'un tel corps, devenu à ce point incorporel, portent les mondes sans efforts et les lancent dans l'étendue comme un enfant jette en l'air un caillou : ou si les bras d'un tel corps, qui n'est plus qu'une âme, s'ouvrent comme pour embrasser les hommes dans une étreinte de l'amour infini, la peinture n'aura-t-elle pas montré à nos regards ravis les signes les plus parfaits dans leur imperfection, les formes les plus exactes dans leur inexactitude avouée et connue, de ce sublime qui serait l'âme même de Dieu ? Ce sont là des hauteurs où la sculpture ne suivra jamais l'art de peindre.

Mais en redescendant sur la terre, nous trouvons la peinture en possession de creuser en quelque sorte dans sa toile des profondeurs où la vue n'aperçoit plus de limites. Dans ce champ sans bornes, elle étale

à son gré les mers, les fleuves, les montagnes, les forêts, les villes aux monuments accumulés, les campagnes avec leurs arbres, leurs cultures et leurs horizons azurés comme le ciel qu'ils touchent, et, au-dessus de ces spectacles, les astres versant à flots les trésors de leur lumière. De là le paysage dans toutes ses proportions ; de là ces interprétations pittoresques où la nature, expliquée par l'artiste et par lui sentie, ne nous fait sentir et comprendre que ses grâces animées ou sa beauté toujours nouvelle.

Il n'y a point d'art matérialiste : l'art qui se réduirait volontairement à l'imitation de la seule matière renoncerait à l'expression du beau qui est invisible, et ne serait plus un art. Nous ne dirons donc pas que la sculpture grecque ait été un art matérialiste : nous savons le contraire, et nous l'avons prouvé. Mais, sans être matérialiste, la sculpture est, de beaucoup, moins apte que la peinture à rendre les états, les actes et les passions de l'âme. Par son essence, par ses ressources quoique limitées, la peinture est un art chrétien et spiritualiste. Aussi le culte chrétien et l'inspiration spiritualiste se sont-ils emparés de la peinture et lui ont-ils fait porter ses fruits les plus admirables. Les plus grands peintres connus ont cherché à exprimer l'âme puissante et en ordre ou la force vivement active et bien ordonnée : toute la beauté de leurs ouvrages est venue de là ; montrons-le.

Il ne s'agit point ici pour nous d'écrire une histoire, même très-abrégée, de la peinture, mais seulement d'appeler en témoignage de nos principes les beautés les plus certaines de cet art. Nous bornerons donc nos

vérifications, dans ce chapitre, à l'examen des chefs-d'œuvre de cinq génies incontestés, Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël, Poussin et Claude Lorrain. Ce qui sera vrai de leurs plus beaux ouvrages le sera des compositions des peintres qui prennent rang après eux.

Le *Cenacolo* de Sainte-Marie-des-Grâces, à Milan, est une merveille devant laquelle s'inclinent tous les fronts. La peinture chrétienne n'a vraiment fait qu'une *Cène*, celle de Léonard de Vinci, comme la sculpture grecque n'a vraiment fait qu'un *Jupiter*, celui de Phidias. Effacée, endommagée, deshonorée bien plus par des restaurations barbares et par l'ignorance des moines que par les prétendues violences des soldats français et par l'action du temps[1], telle qu'elle est, cette peinture produit sur le spectateur un effet déjà profond, mais qu'il importe de compléter et même de rectifier, en étudiant les copies les plus fidèles du tableau et les études dessinées des têtes qui subsistent encore dans divers musées[2]. Le moment choisi par

[1] « Il est de fait que Bonaparte, lors de son premier séjour à Milan, étant venu visiter le *Cenacolo*, frappé d'admiration, écrivit à l'instant, sur son genou, un ordre d'exemption de logement de troupes en faveur du couvent ; cela n'empêcha pas qu'on ne fît du réfectoire un magasin de fourrage, jusqu'au jour où le prince Eugène, vice-roi de la Lombardie, le fit restaurer dans l'état où il est aujourd'hui. » John Coindet, *Histoire de la peinture en Italie*, nouvelle édition ; Paris, 1856, p. 60.

[2] *Copies peintes de la Cène :* « On connaît plus de quarante copies ou imitations de la *Cène* de Léonard, exécutées dans des proportions différentes, soit à la fresque, soit à l'huile. Nous nous bornerons à citer les plus remarquables peintes sur toile. La plus importante de toutes, à cause de son extrême fidélité, est celle faite par Marco d'Oggione vers 1510, quand l'original était dans sa beauté primitive ; elle se voyait encore en 1750, dans le réfectoire de la chartreuse de Pavie ;

l'artiste est celui où Jésus prononça ces paroles : « En vérité, en vérité, je vous le dis : il en est un parmi vous qui doit me trahir. » Que l'on imagine, si l'on peut, de quel ton, de quel visage, par quelle bouche, avec quel geste durent être articulés ces mots ; quel trouble, quelle indignation et quelle incrédulité ils excitèrent dans les âmes de ces apôtres fidèles ; combien les plus éloignés du Maître durent se refuser à en croire leurs sens ; quel redoublement d'affection ils produisirent chez les plus sensibles et surtout chez le tendre et bien-aimé saint Jean ; et enfin, à l'annonce

un épicier de Milan en devint ensuite propriétaire, et elle passa enfin à l'École des beaux-arts de Londres. Cette copie est la seule qui conserve dans son ensemble et dans ses détails les proportions exactes de l'original. La copie exposée au Louvre sous le présent numéro (486) est d'un tiers moins grande que la précédente, mais d'une exécution identique. On peut donc l'attribuer également à Marco d'Oggione. Cette copie est aussi également précieuse, parce que, sauf la dimension, elle reproduit scrupuleusement la composition de Léonard dans ses moindres détails. Elle fut commandée pour la chapelle du château d'Écouen par le connétable de Montmorency. » — *Notice des tableaux du Musée impérial du Louvre,* par Frédéric Villot, conservateur des peintures ; première partie : ÉCOLES D'ITALIE ET D'ESPAGNE ; dixième édition, p. 278-279.

Études et dessins de la Cène : « Les dessins qui se rapportent à la *Cène* sont nombreux. Les premières esquisses à peine indiquées se trouvent à l'Académie de Venise. Le volume du Louvre renferme deux ou trois têtes d'études qui paraissent avoir servi à Léonard pour cette composition. Enfin, on possède les cartons dessinés au pastel, grands comme nature, des têtes du Christ et des Apôtres dont parle Lomazzo. Les têtes de saint Jacques, de saint Jean et du Christ sont restées en Angleterre. Les dix autres se trouvaient, il y a quelques années, dans la collection du roi de Hollande ; elles ont été vendues en 1850 et sont maintenant à Saint-Pétersbourg. On conserve à Milan, au musée du Brera, une très-belle tête du Christ, également grande comme nature, dessinée à la pierre noire et à la sanguine... » *Revue des Deux-Mondes* du 1er avril 1860, article de M. Ch. Clément sur Léonard de Vinci.

de sa perfidie, quelle terrible émotion dut contracter soudain la face hypocrite du traître. L'entreprise de l'artiste fut de traduire aux yeux tous ces mouvements des cœurs des apôtres, diversement affectés par une pensée unique, et l'émotion douloureuse à laquelle le Christ était en proie; de plus, l'ambition de Léonard fut de présenter chaque caractère et chaque sentiment sous sa forme la plus expressive, c'est-à-dire la plus belle et la plus vraie. Sur la figure du Christ, idéale au degré suprême et divine, bien que sans auréole, est répandue une tristesse indicible, mais une tristesse acceptée par la résignation, ainsi que l'indiquent le front incliné, le corps penché, les mains tombantes et ouvertes. La tête de saint Jean est le type achevé de l'affection, avec son effusion naïve et sa constance que rien n'ébranlera. Et Judas, c'est la bassesse, c'est le mensonge, c'est la perfidie, c'est la laideur morale visible dans la laideur physique. Sans doute Léonard de Vinci dut à son génie la parfaite intelligence d'un tel sujet et la conception des formes par lesquelles il l'a rendu tout entier. Mais la réflexion, énergique et prolongée, vint au secours de son génie. C'était chez lui un principe théoriquement arrêté que: « toutes les figures d'un tableau doivent être dans une attitude convenable au sujet qu'elles représentent, de sorte qu'en les voyant on puisse connaître ce qu'elles pensent et ce qu'elles veulent dire[1]. » Ce principe, on sait qu'il l'appliqua scrupuleusement dans la composition de son *Cenacolo*. Il consacra toute une année à cher-

[1] Léonard de Vinci, *Traité de la peinture,* chap. L : DU MOUVEMENT ET DE L'EXPRESSION DES FIGURES.

cher une face qui fût l'image de l'âme de Judas, et, à force de fréquenter les prisons et les lieux habités par les êtres les plus abjects, il rencontra la figure qui convenait à son dessein. Et toutefois, il ajouta à ce masque les traits de quelques autres, afin que rien n'y manquât[1]. Mais il eut soin de jeter une ombre sur la tête de Judas, afin sans doute d'en voiler quelque peu la laideur saisissante. Judas étant ainsi compris, Léonard n'avait plus à faire intervenir Satan en personne, comme l'a fait le Baroccio dans son tableau de *Santa-Maria-soprà-Minerva*[2]. Quant à la tête du Christ, c'est la beauté divine resplendissant sous la figure humaine la plus pure, la plus noble, la plus céleste, la plus adorable qui fut jamais, excepté dans le tableau de *la Transfiguration*. Léonard de Vinci laissa longtemps son tableau inachevé, désespérant de faire assez belle la tête qui devait effacer toutes les autres. Il a dit lui-même que ce n'était pas sur la terre qu'il l'avait cherchée, et nous l'en croyons sans peine[3]. Il existe au Brera, à Milan, un dessin de la tête du Christ, au crayon, sur un lambeau de papier lacéré et souillé. Cette esquisse de Léonard est le dernier mot de l'art s'efforçant de mettre sur un visage l'intelligence, la bonté et l'âme divines.

[1] John Coindet, *Histoire de la peinture en Italie*, 1856, p. 62.

[2] Cette hardiesse déplut au pape, qui s'écria : « Che non gli piaceva che il demonio si domesticasse tanto con Jesù Cristo. » John Coindet, *Histoire de la peinture en Italie*, p. 63.

[3] Vasari, *Vies des peintres*, édition de Florence, 1568, t. III, p. 6. « Quella del Cristo lascio imperfetta, non pensando poterle dare quella divinata celeste, che a l'imagine di Cristo si richiede. » ... « Che ancor gli mancava due teste da fare, quella di Cristo *della quale non voleva cercare in terra*, etc... »

Des âmes diverses, fortement émues, suspendues aux paroles de l'âme divine du Christ ; des visages variés manifestant fidèlement toutes ces âmes ; la beauté idéale partout où elle convient ; la laideur là où elle est nécessaire, mais à demi cachée sous une ombre portée : l'unité, l'harmonie, l'ordre parfait de la composition, tous les détails ramenés et rattachés au centre ; partout la forme au service de l'invisible et de l'invisible dans son action la plus élevée comme la plus puissante, telle est la *Cène* de Léonard de Vinci ; tel est ce tableau où nous croyons trouver la plus complète vérification des principes précédemment posés.

Nous ne croyons pas qu'il y ait, en peinture, deux génies plus différents que Léonard de Vinci et Michel-Ange. Cependant, toutes les fois que Buonarotti a atteint le beau, ç'a été en se soumettant aux lois que le Vinci a suivies : toutes les fois que Michel-Ange a manqué le beau ou le sublime, c'est qu'il avait méconnu ces mêmes lois.

C'est à la chapelle Sixtine qu'il faut étudier Michel-Ange comme peintre. Là brillent ses mérites dans tout leur éclat : là se voient tout entiers ses défauts et ses erreurs [1]. Commençons par signaler ses qualités prodigieuses.

Annibal Carrache préférait, dit-on, de beaucoup la voûte de la chapelle Sixtine au *Jugement dernier*. Il y trouvait moins de science. Peut-être aussi y trouvait-

[1] Il est fort difficile, et il serait injuste de le juger d'après ses deux fresques de la chapelle Pauline : le *Crucifiement de saint Pierre* et la *Conversion de saint Paul*. Michel-Ange, qui peignit ces fresques à soixante-quinze ans, eut beaucoup de peine à les terminer.

il l'expression plus juste et les formes plus vraies. Avec ce complément, nous sommes de l'avis d'Annibal Carrache. Au premier rang, parmi les peintures de la voûte de la Sixtine, nous plaçons celle où Michel-Ange a représenté Dieu passant rapidement près du globe de la terre, et animant l'homme en le touchant du doigt. Voilà bien l'image de la Toute-Puissance créant son plus bel ouvrage par l'acte le plus simple, un geste, et dans l'espace de temps qui suffit à l'éclair pour briller et s'éteindre. On dira que la figure du Créateur est immobile et que la rapidité de son passage est dans notre imagination : soit ; mais cette pensée, le mouvement de la figure la fait naître, et c'est assez. Sans les génies qui supportent Dieu dans les airs, comme si un tel secours lui était nécessaire, cet ouvrage où paraît une force calme, sans violence, sans mouvements exagérés, irait jusqu'au sublime.

Jamais une âme, heureuse d'exister, ne répandit sa reconnaissance avec autant d'effusion et de grâce éloquente que celle de l'*Ève* de Michel-Ange remerciant Dieu de lui avoir donné la vie. On ne referà pas plus ce tableau que la *Cène* de Léonard. Ève est nue, mais elle l'est ingénument, naïvement ; elle ignore qu'elle l'est. Son beau corps, jeune et fort, se porte vers Dieu tout entier, dans un élan inimitable de gratitude et de bonheur. Dieu contemple avec une complaisance sereine la merveille dont il vient d'enrichir l'univers : *et vidit Deus quod esset bonum*. Adam, encore endormi, ne voit rien, n'entend rien ; la scène est tout entière entre Ève et Dieu : il fallait qu'il en fût ainsi ; c'est un trait de génie. Michel-Ange n'a rien fait de pareil.

Bien au-dessous de ce chef-d'œuvre, mais très-haut encore, admirons le prophète *Isaïe,* d'une grandeur et d'une puissance d'expression incontestables et soumises encore à la mesure. Isaïe lisait le livre de la loi : un ange l'a appelé ; le prophète met sa main à l'endroit du livre où il en était et tourne lentement la tête vers le côté d'où a parlé la voix, comme si son esprit, absorbé par de profondes pensées, ne pouvait qu'avec peine changer d'objet. Rien de saccadé, rien de brusque, rien de bizarre ; point encore d'étalage d'anatomie et d'étrangeté. Mais nous n'irons pas plus loin dans notre examen des Prophètes, et nous laisserons à d'autres le plaisir de goûter les difficultés vaincues, ou la joie de surprendre en défaut un génie puissant.

C'est bien assez que nous ayons à dire notre avis sur le *Jugement dernier*. Il le faut cependant. Cet ouvrage est exalté par les uns, décrié par les autres. Ceux-ci y voient le suprême miracle de l'art ; ceux-là, comme le chevalier Azara [1], n'y aperçoivent que l'extravagance. Ou nos principes sont vains, ou ils doivent nous aider à expliquer l'enthousiasme des uns, et le dédain injuste et souvent même insolent et ridicule des autres [2].

Nous avons dit que l'un des deux éléments de la beauté est la puissance de l'âme ou de la force vivante. Partout où éclate cette puissance, nous sommes frappés au moins d'étonnement. Si cet étonnement est grand, ce qui arrive lorsque la puissance déployée

[1] Cité par Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie,* p. 372.

[2] M. Simon a dit que les figures du *Jugement dernier* ont l'air de grenouilles. — Voir M. John Coindet, ouvrage cité, p. 94.

sous nos yeux est extraordinaire, nous sommes dominés, subjugués, sinon charmés, et il n'est pas rare que nous ne puissions plus distinguer cet étonnement de l'admiration elle-même. Cependant, entre l'étonnement et l'admiration la différence est essentielle. La puissance toute seule excite l'étonnement. Il n'y a que la puissance ordonnée, c'est-à-dire réglée, contenue et harmonieuse, qui excite l'admiration, ou, ce qui revient au même, qui soit digne de l'exciter. Les esprits particulièrement sensibles au déploiement de la puissance font bon marché de l'ordre et admirent ce qui ne devrait que les étonner. Les esprits particulièment sensibles à l'ordre déprisent les œuvres où la puissance est en excès sur l'harmonie. Mais quand les suffrages de l'une ou de l'autre de ces deux classes d'esprits s'éloignent d'un ouvrage et lui sont refusés, comment ne pas penser que l'un des deux éléments de la beauté, sans manquer à cet ouvrage, n'y est qu'à un trop faible degré ?

Or, telle a été, telle est, et telle sera la destinée du *Jugement dernier* de Michel-Ange. La puissance y domine : de là les applaudissements de ceux que charme avant tout la force ; l'ordre, l'harmonie, j'entends l'ordre et l'harmonie que comportait le sujet, y sont en défaut : de là les mécontentements, persistant de siècle en siècle, des amis de la mesure, de la proportion, de l'harmonie et de la convenance, ces choses excellentes qui ne sont rien sans la puissance, mais sans lesquelles la puissance s'égare jusqu'aux derniers excès et se gaspille tristement elle-même.

Pour nous, notre sentiment est que, dans le grand

tableau de la Sixtine, il y a énormément de puissance, et la puissance à ce degré mérite, fût-elle seule, le respect et l'estime. Nous ajoutons qu'il y a aussi de l'ordre dans cette conception, assez même pour qu'on l'admire : ce que nous ne saurions accorder, c'est que la puissance y soit contre-pesée par le degré d'ordre que réclamait le sujet, et qu'en présence de cette œuvre on puisse légitimement aller jusqu'à l'admiration enthousiaste et sans réserves.

Des explications sont ici nécessaires. N'hésitons pas à en fournir.

Il y a de l'ordre dans la fresque du *Jugement dernier*. L'ordre y est même symétrique, presque géométrique. Au sommet et au centre, Jésus-Christ, le juge des hommes, entouré de Marie, des saints et des anges. A la gauche du spectateur et en bas, les morts ressuscitent, au son de la trompette, et montent vers le suprême tribunal : arrivés là, ils sont jugés, et les maudits, précipités par le bras vengeur du Christ, tombent jusque dans la barque où Caron les recueille, ou à côté de cette barque où il les recueillera. Ainsi, le tout se divise bien en ses parties. En outre, cette composition a de la grandeur par le vaste espace qu'elle occupe et par le nombre des personnages qui y sont réunis. Cependant, malgré cette savante ordonnance, mon regard n'embrasse pas cette scène d'un seul coup ; pour la voir tout entière, je suis obligé de procéder par actes successifs d'attention ; elle n'a pas cette unité d'action, simultanément, instantanément saisissable, que requiert absolument une œuvre pittoresque. Et de loin comme de près, ce défaut frappe

également et gêne mon esprit. C'est que les prises de la peinture ne sont pas aussi étendues que celles de la poésie : elles ne sauraient atteindre qu'à une distance bornée et envelopper qu'un nombre de personnages limité par le champ de la vision. Ce champ, l'observation psychologique suffit à reconnaître qu'il est restreint. La science physiologique en a donné récemment la mesure approximative. D'après M. Helmholtz, il ne dépasse guère un angle horizontal de 100 degrés, dans lequel la vision indirecte est enfermée à droite et à gauche, et un angle vertical moindre, parce que les pommettes des joues au dessous de l'œil et les arcades sourcilières au-dessus resserrent le regard. Michel-Ange ne pouvait ignorer les lois essentielles de la vision ; il ne les a pas assez respectées. A l'œil, son immense machine se partage ; elle se disloque, au lieu de se concentrer en un point et de me férir d'un seul et terrible coup. Deux groupes peu nombreux, l'un de bons déjà heureux, l'autre de méchants déjà consternés, étroitement serrés autour du Christ, eussent produit un effet bien autrement certain, bien autrement profond, et avec une prodigieuse économie de moyens. L'ordre et la grandeur de cette fresque sont donc matériels et apparents plutôt que réels. Le *Déluge* du Poussin, où il n'y a qu'une poignée de figures, et que j'emporterais sous mon bras, m'émeut jusqu'au fond de l'âme. Le *Jugement dernier* de Michel-Ange me surprend, m'étonne et me laisse froid. En vain les acteurs de ce drame apocalyptique déroulent-ils en tous sens leurs membres gigantesques. A les voir, je ne ressens pas l'impression de la véri-

table grandeur. Deux raisons m'en empêchent. La première, toute physiologique, c'est que, selon la loi de Fechner, plus les dimensions des corps apparents ou réels augmentent, moins la sensibilité de l'œil en est frappée. Plus nous voyons grand, moins nous sommes capables d'apprécier les différences de grandeur. En sorte que l'impression physiologique de la grandeur dépend fort peu de l'échelle adoptée par le peintre, et beaucoup, au contraire, des proportions relatives des objets [1]. La seconde raison, toute psychologique, c'est que l'esprit qui est censé animer les colosses de la Sixtine n'étant nullement à la taille de leur corps, je ramène involontairement leur personne physique à la mesure inférieure de leur personne morale. Quand l'inspiration les transfigurait, Talma et Rachel paraissaient grandir sur la scène. Faute d'un semblable prestige, les figures michelangelesques perdent, à mon sens, quelque chose de leur stature surhumaine, les unes plus, les autres moins.

En effet : examinons les détails. Que nous veut ce Christ ? Que fait-il dans cette attitude violente ? Est-ce Hercule terrassant quelque monstre ? — Mais ne voyez-vous pas que c'est un juge en colère, un juge qui condamne et maudit, et que ce jour est le *Dies iræ* [2]. — Je le sais bien. Mais depuis quand un juge doit-il s'abaisser au rôle de bourreau ? Au ciel et à cette place où l'a mis Buonarotti, Jésus-Christ, c'est

[1] Voyez Helmholtz, *Optique physiologique*, traduction française de MM. Javal et Klein. Paris, Victor Masson, — et A. Laugel, *L'Optique et les arts*. Paris, G. Germer-Baillière, 1869, pages 82, 83 et passim.

[2] Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie.*

Dieu lui-même, et Dieu qui tout à l'heure, et sur la voûte de la même chapelle, donnait la vie à l'homme d'un simple regard et d'un simple geste, a-t-il besoin d'un tel effort de bras et de corps pour prononcer ces mots : *Allez, maudits !* Un visage divin, un regard étincelant et un signe, c'était assez. Quant aux maudits, je les vois tomber d'en haut comme une grêle de créatures humaines ; je vois leurs membres dans des situations imprévues, impossibles, et pourtant aussi vraies que savantes ; c'est un spectacle sans exemple, où l'art touche aux extrêmes limites de l'audace et triomphe de la difficulté avec la puissance des géants. Mais ces maudits, dont je n'aperçois pas toujours le visage, où est leur âme? Plus sévère que Dieu, Michel-Ange la leur a ôtée et ne leur a laissé que leur corps, il est vrai, plus facile à peindre. Ne nous arrêtons pas devant la barque où d'affreux châtiments sont exprimés par des obscénités repoussantes. Amas de moyens, effet médiocre. Nous préférons remonter là-haut, du côté des bienheureux : deux groupes nous y reposent de ce tumulte corporel et de ce fracas où nous n'avons à admirer que la puissance de dessin de l'artiste. Parmi ceux qui ont mérité la récompense éternelle, une mère rassure sa fille et considère avec une confiance sereine le Christ en qui elle espère. Deux groupes de bienheureux se reconnaissent et s'embrassent : ce sont des parents qui se retrouvent. Être réunis pour toujours, quelle ivresse, quelle félicité ! Mais aussi comme ceux-là semblent grandir ! O Michel-Ange ! voilà le beau ! Vous qui le connaissiez si bien, pourquoi en fûtes-vous si avare?

Au total, il y a dans cette fresque une puissance formidable d'exécution et de dessin. Mais l'artiste y paraît trop, et c'est lui que j'admire plutôt que son œuvre. Dans tous les personnages se manifeste une puissance de locomotion, une énergie musculaire plutôt que morale. La composition du tableau fait voir un ordre plutôt matériel et apparent qu'intime et réel. L'unité, cette âme indivisible des œuvres d'art, se rompt parfois ou ne s'établit pas assez entre les parties diverses. La barque de Caron est un épisode qui se détache du tout et du centre. L'harmonie, par conséquent, est insuffisante. Elle est insuffisante encore dans les figures des bienheureux, athlètes vigoureux pour la plupart, dans lesquels je cherche inutilement le rayon de la beauté, l'éclat des vertus couronnées. Ni le Christ, ni la Vierge n'ont le visage qui leur convient. L'idéal est absent presque partout dans une composition où devait s'ouvrir et resplendir le ciel même.

Sans prétendre expliquer ces aberrations d'un superbe génie, nous croyons apercevoir quelques-unes des causes qui les ont produites.

Michel-Ange était un génie solitaire : il s'isolait trop et subissait trop exclusivement l'influence de ses ardentes pensées. Plein des souvenirs de *l'Enfer* du Dante, il y chercha longtemps ses modèles. Cette incubation du terrible par une âme telle que la sienne n'était pas propre à faire éclore la beauté sous ses pinceaux. Décidé, dans son orgueil, à ne marcher dans aucune route tracée, répétant avec hauteur que quiconque s'habitue à suivre n'ira jamais de-

vant [1], il se déroba systématiquement à l'ascendant que l'antique devait exercer sur son intelligence, et, ne voyant dans les statues grecques que les signes de la force musculaire, il ne sut pas deviner par quels traits s'expriment les vertus [2]. « Plus dessinateur que peintre, c'est-à-dire ne possédant pas dans la magie de la couleur ce secret qui peut agrandir jusqu'à un certain point les espaces de chaque scène, ou en diversifier les effets, il se trouva contraint à se borner dans sa composition aux seules expressions du corps [3]. » D'ailleurs, sa rare connaissance de l'anatomie de l'homme l'entraînait à cet excès. Enfin, ébloui par le sentiment de sa verve puissante, il est permis de dire que, dans sa vaste composition apocalyptique, il a tenté l'impossible. Voilà quelques-unes des causes qui de l'ami des Platoniciens de l'Académie de Careggi, du poëte qui a chanté avec passion la beauté idéale, du chaste amant de Vittoria Colonna, ont fait, en vingt endroits de la fresque du *Jugement dernier*, un peintre presque matérialiste, dont l'exemple, funeste de son temps et après lui (il l'avait prévu lui-même), est encore funeste à l'heure présente et sera toujours plein de dangers. Pour nous, malgré l'irrésistible sympathie qui nous attire vers Michel-Ange, malgré les beautés imposantes qu'offrent quelques-uns de ses ouvrages, nous ne consentirons pas à confesser que son génie fut sublime. Sa puissance in-

[1] Quatremère de Quincy, *Histoire de la vie et des ouvrages de Michel-Ange*, p. 21.

[2] Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, p. 307.

[3] Quatremère de Quincy, ouvrage cité, p. 118.

tempérante a trop souvent méconnu l'ordre, sans nous élever par ses audaces et ses violations de l'harmonie jusqu'à la conception de cet ordre supérieur et indéfini, sinon infini, qui déborde les limites de l'harmonie et renverse les bornes de la forme. Non : quelque grand que soit un artiste, il n'est pas en son pouvoir de faire qu'un défaut soit un mérite, ou que l'erreur soit la vérité.

A la fin du chant premier du *Paradis,* Béatrix dit à Dante ébloui par les merveilles célestes : « Toutes les choses ont un ordre entre elles, et cet ordre fait que l'univers ressemble à Dieu. Ici les hautes créatures voient la marche de la puissance éternelle, qui est le but où tendent toutes les règles établies. » Bien plus que celui de Michel-Ange, le génie harmonieux et fécond de Raphaël reflète cet ordre du monde idéal, image de la pensée divine. La beauté que Michel-Ange adorait et qu'il avait présente à l'esprit, mais qui descendit si rarement dans ses statues ou dans ses fresques, anime naturellement de son éclat éthéré toutes les œuvres de Raphaël. C'est ici que la puissance et l'ordre s'unissent dans un constant embrassement. C'est ici que le charmant, le beau, le sublime vivent de toute leur pleine et immortelle vie.

Aux loges du Vatican, et quoique dans un espace resserré, Dieu n'apparaît que sous des traits sublimes. Voyez-le créant la lumière : pour sa puissante main, la lune et le soleil n'ont aucun poids ; sans effort, elle les lance dans l'espace infini. Le corps du Créateur n'est que celui de l'Esprit lui-même ; point de nuages pour le porter : point de génies pour le soutenir ; son

vol n'a pas besoin d'ailes. S'il planait dans l'étendue, ce serait ainsi ; s'il prenait une forme, ce serait celle-là. Simples moyens, effet sublime. Tel il est, et non moins grand, lorsque, d'un geste soudain compris et soudain obéi, il débrouille le chaos ou divise d'avec la terre les eaux rapides et dociles.

Moins puissant et moins sublime, parce qu'il n'est qu'un serviteur de Dieu, mais puissant encore et jusqu'au sublime, *l'archange saint Michel*, prompt et inévitable comme un trait de la foudre, fond sur la tête de Satan. Sans quitter le ciel où le retiennent ses vastes ailes, étendues bien au delà du cadre trop petit pour elles, une imperceptible pression de son pied vainqueur suffit à écraser le monstre que sa lance va clouer au fond de l'abîme. Il le regarde à peine de ses yeux fiers quoique baissés. Son front jeune et pur, son visage, sa personne tout entière rayonnent, et le sourire de ses lèvres témoigne du peu que coûte à son bras ce triomphe décisif de l'intelligence sur la violente et brutale matière. Quiconque aura comparé cet Archange avec l'Apollon du Belvédère saura quelles différences séparent la statuaire de la peinture, et l'art grec de l'art chrétien.

Nous avons dit que par le seul regard, la peinture a de quoi faire éclater la pensée jusque dans son énergie la plus sublime. Voyez à Dresde la *Madone de saint Sixte :* indifférente à la gloire céleste qui l'environne, on dirait qu'à travers les voiles de l'avenir elle aperçoit le Calvaire. Dans ses bras, Jésus enfant fixe sur un objet invisible ses yeux pleins de méditations et d'angoisses : son âme y paraît tout entière, déchi-

rée, défaillante, prête à exhaler l'ineffable prière : *Père, s'il est possible, que ce calice passe !* Deux chérubins sont au bas, calmes dans leur naïve ignorance. Ils soulagent le cœur du spectateur oppressé par la saisissante vision d'en haut. Les jeunes femmes près de devenir mères contemplent souvent avec ardeur les beaux anges de Raphaël pour en recevoir jusque dans leurs entrailles une bienfaisante impression plastique. C'est bien. Mais qu'elles considèrent quelquefois la Vierge de saint Sixte : ses yeux veulent leur apprendre que leurs enfants ne leur sont que prêtés : celui qui les envoie se réserve parfois de les reprendre.

Raphaël est sans égal dans l'expression de l'âme intelligente. Il l'a fait briller au *Parnasse*, sur le visage d'Apollon, sur les figures des *Muses* et des poètes de tous temps ; à *l'École d'Athènes* dans Platon qui montre le ciel ; dans Aristote, moins enthousiaste, qui l'écoute froidement : dans Socrate qui, comptant sur ses doigts, énumère les quatre vertus cardinales, et s'efforce d'en inspirer le goût à son disciple Alcibiade, et dans tant d'autres têtes de philosophes qu'il a rassemblés, avec une entente profonde de l'unité et de l'harmonie, sur les marches du palais de la science. La *Dispute du Saint-Sacrement* n'est qu'un conclave où toutes les intelligences qu'a suscitées le christianisme sont rassemblées pour s'entendre sur le dogme de l'Eucharistie. En présence de Dieu lui-même, de Jésus-Christ assis sur les nuées, du Saint-Esprit sous la forme symbolique de la colombe, et autour de l'hostie sont rangés, chacun avec son caractère, les Pères de l'Église, les Docteurs et aussi les hérétiques. Enfin, les

figures allégoriques qui accompagnent ces fresques, telles que la Justice, la Théologie, la Philosophie, la Poésie, ne sont que les aspects divers de l'intelligence admirablement manifestés par la plus idéale beauté.

Plus dramatique, ainsi qu'il convenait, mais non moins idéale, non moins harmonieuse sous un apparent désordre, la fresque de *l'Incendie du bourg* nous fait assister à tous les actes qu'accomplit l'âme sensible aux prises avec un terrible fléau. L'effroi, le trouble, l'amour filial, le dévouement maternel, toutes les émotions suprêmes sont là, traduites avec une énergie incomparable, qui se passe néanmoins des convulsions du corps et des tours de force du dessin anatomique. Là c'est l'homme représenté qui nous attache, non l'artiste qui le représente. Une femme peut rester belle emportant, tout éperdue, son enfant nu dans son giron. Un homme peut rester beau, bien qu'affaissé sous le poids du corps de son père qu'il arrache aux flammes. Il suffit que leur beauté ne nous détourne pas de partager leurs craintes. Que si, loin de là, cette beauté, par sa naturelle éloquence, excite et porte à leur plus haut degré nos sympathies, tout en nous laissant, comme adoucissement nécessaire, le secret plaisir de l'admiration, l'art a atteint la perfection. Dans *l'Incendie du bourg* et dans le tableau d'*Héliodore,* Raphaël a toute la puissance qu'eut Michel-Ange, plus cette puissance supérieure qui consiste à se contenir et qui manque souvent au peintre bouillant de la Sixtine.

Le Sanzio a varié l'expression de l'amour plus souvent encore que l'expression de la puissance et que

celle de la pensée. Il faudrait citer et analyser ici toutes ses Madones, toutes ces têtes divines de femmes où l'idéal a consommé pour toujours l'alliance exquise de la pureté virginale et de la plus tendre maternité. Mais des bornes nous sont imposées. Choisissons donc, parmi ces chefs-d'œuvre, celui qui les résume et les couronne tous : *la Sainte Famille* du Louvre. Dans ce tableau célèbre, il y a sept figures : toutes elles aiment diversement, profondément, chacune selon l'âge de son âme. Un élan d'amour porte Jésus vers sa mère. Celle-ci le reçoit dans ses bras et le contemple avec un amour empreint de noble respect. Saint Joseph est plongé dans une adoration, et comme dans une extase affectueuse. Sainte Elisabeth enseigne à saint Jean comment il doit aimer et adorer Jésus. Deux anges d'une beauté ravissante, dont l'un répand à pleines mains des fleurs sur le groupe de la mère et de l'enfant, viennent ajouter l'amour du ciel lui-même à l'amour que Jésus inspire sur la terre. L'enfance, la jeunesse, l'âge mûr, la vieillesse, tous les âges sont dans ce tableau : tous avec des formes parfaites et vraies cependant, tous illuminés de ces clartés de l'âme que notre âme sait reconnaître, mais que le seul génie sait nous faire voir. La beauté souveraine de toutes ces beautés sans rivales, c'est qu'elles n'aspirent qu'à exprimer les plus célestes harmonies et les mouvements les plus purs du pur invisible. Encore ne disons-nous rien des merveilles de l'exécution qui confondent les artistes. Ne viendra-t-il jamais un jour où l'on commentera de telles œuvres à la jeunesse, comme on lui explique l'Enéide et comme on lui apprend à

goûter *Esther* ou *Athalie*[1]? Des yeux habitués à se repaître de ces sérénités auraient-ils autant de regards pour les spectacles corrupteurs qui, de tous côtés, les attendent?

Mais s'il est une œuvre au monde où les principes de l'art aient été appliqués avec une sûreté et un bonheur de génie, c'est assurément le tableau de *la Transfiguration*. Le visage de Jésus devenant tout à coup éblouissant comme le soleil et ses vêtements blancs comme la neige! Un tel sujet n'échappe-t-il pas aux ressources expressives de la peinture? Et, si elle ose l'aborder, quel piége tendu à un passionné coloriste! quelle tentation d'inonder la toile de lumière! Puis, quelle difficulté de faire pyramider une montagne dans un cadre restreint et de placer au sommet les personnages de cette scène surnaturelle sans laisser vides les plans inférieurs, ou sans rompre, en les remplissant, l'unité de l'action? Ces difficultés, Raphaël les a toutes vaincues. L'Évangile dit que, pendant que Jésus était sur la montagne avec Pierre, Jacques et Jean son frère, un homme avait présenté aux disciples restés en bas son fils qui était lunatique, mais qu'ils n'avaient pu le guérir. Le peintre s'est emparé de cette donnée. Au pied de la montagne il a groupé le possédé soutenu par son père, des femmes à genoux demandant un miracle en faveur de l'enfant, et les

[1] La grande *Histoire des peintres de toutes les écoles, depuis la Renaissance jusqu'à nos jours,* par M. Charles Blanc, a déjà contribué et contribuera encore heureusement à répandre dans le public de notre temps le goût et l'intelligence des chefs-d'œuvre de la peinture. J'en dirai autant des remarquables articles qu'il insère dans la *Gazette des Beaux-Arts,* qu'il a fondée et qu'il dirige.

disciples que le Maître n'a point emmenés avec lui. Le premier plan est ainsi rempli. De plus, par leur masse, leurs proportions, leur caractère de forte réalité et l'énergie de couleur qui les rapproche de l'œil, les personnages d'en bas repoussent et éloignent vivement les figures idéales et baignées d'une vague lumière qui occupent le point le plus élevé du site. Mais l'unité n'est-elle pas brisée? n'y a-t-il pas là deux tableaux au lieu d'un seul? Nullement. Les disciples, auxquels leur foi chancelante n'a pu communiquer encore le don des miracles, se sentent incapables de guérir le malheureux insensé, et trois d'entre eux, de leur main tendue, désignent la hauteur où est celui qui chasse les démons par sa seule parole. Ces bras vigoureux, allongés dans le même sens, sont autant de lignes de rappel qui, de trois points différents, conduisent impérieusement le regard vers le sommet de la montagne. Là est ce spectacle sublime que l'art n'a donné qu'une fois et qu'il ne donnera jamais plus. Des trois disciples choisis, aucun n'a supporté l'éclat de la splendeur divine : l'un est tombé la face contre terre ; les deux autres cachent de la main leurs yeux aveuglés. Moïse et Elie, descendus un instant du ciel et suspendus dans l'étendue, à droite et à gauche du Sauveur, contemplent au contraire avec amour sa face étincelante. Lui, il s'élève d'un vol invisible : la terre semble s'éloigner de ses pieds ; un souffle mystérieux gonfle et soulève sa blanche draperie ; ses cheveux flottent, son front brille, sa tête se penche vers la terre et vers les hommes, et ses bras ouverts, comme ils le furent plus tard sur la croix,

paraissent prêts à se fermer pour serrer et garder sur son cœur le monde tout entier des âmes.

C'est le dernier mot de la peinture, et sa limite extrême. Au delà, elle ne peut plus rien. Ce fut aussi le chant suprême du beau cygne d'Urbino. Il fit depuis d'autres ouvrages ; il ne fit plus d'autre tableau. *Come ultima cosa che far avesse, non toccò più pennello, sopraggiungendogli la morte*, dit Vasari [1].

Le tableau de *la Transfiguration* est comme un être vivant qui a une tête, un corps, des membres. Une même vie, le sentiment de la puissance divine du Christ, anime toutes les parties de cet être. A cette unité profonde et partout évidente s'ajoute une égale harmonie : de la base au sommet, tout converge vers le Christ ; de la base au sommet on voit croître le sentiment, croître la puissance, croître la lumière, croître la beauté jusqu'à cette figure du Christ où l'œil s'arrête subjugué, et dont l'éclat, moins éblouissant que pénétrant et doux, va jusqu'au cœur et l'enveloppe des pures flammes de l'amour.

Dans toutes les compositions qui viennent d'être analysées, Raphaël a complètement résolu le problème de la conciliation de l'idéal avec la vérité et la vie visibles. Cet accord est frappant encore dans ses portraits. Cette branche de l'art de peindre offre des difficultés particulières. Le désir d'arriver à la plus exacte ressemblance n'égare que trop souvent l'artiste à la poursuite du détail matériel ou anecdotique. Combien de peintres, surtout de nos jours, oublient que d'une

[1] Voir Quatremère de Quincy, *Histoire de Raphaël*, p. 357.

figure humaine, même d'une figure aimée qui n'est plus là, presque tout s'efface dans notre souvenir, à l'exception de quelques traits où s'étaient en quelque façon concentrés toute la vie de l'âme et tout le caractère ! Reproduire ces traits qui disent l'essentiel, négliger ceux qui ne disaient rien ou qui disaient trop peu, voilà ce qu'on appelle idéaliser un portrait. Raphaël n'y manqua jamais. Lorsqu'il eut à représenter des personnages antiques dont les têtes étaient connues, comme Socrate dans *l'École d'Athènes*, il respecta la tradition, mais librement, et en se réservant de mettre l'intelligence telle qu'il la concevait sur la physionomie consacrée par l'iconographie grecque, laquelle, d'ailleurs, mêle partout l'idéal à la vérité. Lorsque le visage d'un philosophe ou d'un poète ancien est inconnu, Raphaël le retrouve par une induction merveilleuse, en allant de l'intelligence et du caractère qu'il connaît à la forme visible qu'il ignore. Lorsque tout lui est donné, âme, caractère et visage, il crée des prodiges de ressemblance exacte et idéale à la fois. Du portrait de Jules II, Vasari dit qu'il fait peur comme s'il était vivant, *come se proprio egli fosse vivo* [1]. On admire au Louvre le portrait de Balthazar Castiglione, si parfait qu'il y retrouvait lui-même toute son âme, comme il le fait dire à sa femme dans une pièce de vers [2]. Enfin le portrait du poète Tebaldeo

[1] Voir Quatremère de Quincy, *Histoire de Raphaël,* p. 184.

[2] Sola tuos referens vultus Raphaelis imago
Picta manu curas allevat usque meas :
Huic ego delicias facio, arrideoque, jocorque.
Alloquor, et, tanquam reddere verba queat,

était plus remarquable encore que celui de Balthazar Castiglione, tellement que le cardinal Bembo disait : « Raphaël vient de peindre notre ami Tebaldeo avec tant de vérité qu'il ne se ressemble pas autant à lui-même que cette peinture lui ressemble [1]. »

De Raphaël à Poussin la transition est naturelle. Poussin a été nommé à juste titre le Raphaël français. Quelle part le Poussin a faite, dans ses œuvres, à l'âme, à la pensée, au sentiment ; à quel point il a connu et respecté les lois de l'unité, de la variété, de l'harmonie, de l'ordre, en un mot ; nous n'avons plus à le dire. Un maître [2] a accompli cette tâche, nous enlevant ainsi d'avance l'une des plus belles fleurs de ce sujet. Cependant, s'il a montré du doigt l'âme immortelle brillant sur tous les visages peints par l'auteur des *Sept Sacrements,* il s'est moins attaché à faire voir quel genre d'âme et quel genre d'idéal le peintre du *Diogène* a mis dans ses magnifiques paysages. C'est par ce côté de son génie que nous allons envisager le Poussin, la suite de notre sujet nous conduisant à traiter de la peinture des êtres inférieurs à l'humanité,

Assensu, nutuque mihi sæpe illa videtur
Dicere velle aliquid, et tua verba loqui.
Agnoscit, balboque patrem puer ore salutat :
Hoc solor longos decipioque dies.
(*Poesie* del conte B. Castiglione ; Roma, 1760, p. 178.)

[1] Quatremère de Quincy, ouvrage cité, p. 191-192. On croit avoir retrouvé ce portrait à Pavie. Voir la note de M. Quatremère de Quincy, à la page citée.

[2] M. V. Cousin, *du Vrai, du Beau et du Bien,* dixième leçon : DE L'ART FRANÇAIS AU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE. Il faut lire aussi, à la fin du volume, l'APPENDICE SUR L'ART FRANÇAIS AU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE, admirable complément de ce magnifique morceau d'esthétique appliquée.

après avoir parlé des représentations, par le pinceau, de Dieu, des anges et des hommes.

Les animaux, avons-nous dit plus haut, ont une âme qui connaît, sent et agit, et une force physiologique qui est l'ouvrière de leur corps. Les arbres contiennent une force végétative qui les fait naître, grandir, fleurir, fructifier. Les corps inanimés, solides, liquides, gazeux, impondérables, cachent tous une force ou des forces secrètes qui sont la cause ou les causes de leur existence et de certains phénomènes que l'on peut appeler leurs actions, quoique ces actions soient fatales. Ces âmes et ces forces invisibles des natures inférieures à l'homme sont belles par leur action puissante et ordonnée. Des signes extérieurs, des formes manifestent ces actions. Mais parmi ces signes, il en est qui sont aptes au plus haut degré à exprimer l'action puissante et ordonnée de la force. Ces signes particulièrement expressifs, par leur rapport naturel avec la beauté de l'âme ou de la force, ce sont les belles formes de la nature. Là où nous rencontrons ces belles formes, en vertu d'une intuition de notre raison, nous déclarons que là est la beauté ; où manquent ces signes, nous sentons, nous pensons et nous disons que la beauté est absente.

Tous les êtres de la nature ont donc leur beauté, laquelle va en décroissant de l'animal à la pierre, comme décroissent de l'animal à la pierre les puissances de la vie ou de la simple existence. De plus, dans chaque règne, à moins de puissance correspond moins de beauté : et à forces égales et également ordonnées, l'être le plus beau est celui dans lequel sont

réunies le plus grand nombre de formes expressives.

Voilà comment il se fait que nous admirons les êtres dont l'âme ou la force est au-dessous de notre âme. Là est la source des joies esthétiques que nous donne la nature.

Mais qu'on y prenne garde. La nature est tellement inférieure à l'homme en vie et en beauté que, pour nous émouvoir esthétiquement, elle a besoin de se mettre en frais et de composer richement les spectacles qu'elle nous offre. Une tête d'homme est à elle seule un tableau. Une pierre toute seule n'est plus un sujet suffisant pour le peintre. Mettez cette pierre au bord d'un ruisseau d'eau claire coulant entre deux rives bien vertes, c'est déjà mieux ; mais c'est trop peu encore. Que quelques arbres se penchent au-dessus du ruisseau : je deviens plus attentif. Mais il me faut davantage. Quelques vaches paissent cette herbe fraîche. Bon ! voilà la vie qui croît, qui devient plus manifeste. Ajoutez dans ce coin deux petits pâtres qui tressent des paniers. Oh ! me voilà bien plus content ! Si tout cela vit, agit, respire, et sous des formes expressives, j'admirerai.

Donc, pour que la nature me paraisse vraiment belle, il faut d'abord qu'elle rassemble en un même lieu les formes diverses et les plus expressives de la vie physique, animale et psychologique. Dès qu'elle le fait, elle commence à pouvoir entrer dans les cadres de la peinture. Cependant une autre condition est nécessaire : c'est que la nature se soit arrangée d'elle-même avec ordre, unité, harmonie. Ces deux condi-

tions sont souvent remplies : c'est à l'artiste à savoir où et quand. Mais s'il a reconnu un site où soient groupés de tels éléments de vie, et en ordre, il a découvert un sujet de paysage. En effet, les forces expressives de la peinture : le dessin, la couleur, les ombres, les dégradations de la lumière, la perspective linéaire et la perspective aérienne lui permettent de transporter sur la toile les plus vastes aspects de la nature.

Reste à savoir si l'artiste doit copier littéralement ou seulement interpréter la nature.

Nous avons déjà réfuté la théorie de l'imitation ; nous n'y reviendrons pas. Remarquons seulement que parmi les traits sous lesquels se montre la nature, il y en a qui disent beaucoup et qui sont beaux ; d'autres qui ne disent rien ou qui sont ou insignifiants ou même laids. S'attacher à tout copier, c'est se condamner à prendre ce qui est insignifiant aussi bien que ce qui exprime, ce qui est laid comme ce qui est beau, et noyer en quelque sorte dans l'inutile ce qui seul est utile et seul intéressant. Tout transcrire, c'est montrer le corps de la nature bien plus que son âme ou sa force vivante. De là deux règles bien simples, mais fondamentales : 1° choisir les sites ou les sujets les plus beaux ; 2° dans le plus beau site démêler les traits essentiels qui en expriment la beauté, et négliger les autres ou n'en conserver que ce qu'en réclame la nécessité d'être vrai. Les *idéalistes* suivent ces deux règles : ils regardent la belle nature et tâchent d'en interpréter la beauté. Les *naturalistes*, au contraire, copient tout ce qu'ils rencontrent, et de ce qu'ils ren-

contrent et copient, ils reproduisent jusqu'au dernier détail. En quoi, à force d'être exacts, ils cessent d'être vrais, parce qu'ils nous contraignent à voir dans la nature ce que nos yeux n'aperçoivent pas, et nous détournent d'y voir et d'y admirer les seuls traits qui nous mettent en communication intellectuelle et sympathique avec elle.

De là deux écoles de paysagistes. Les premiers peintres qui traitèrent le paysage comme genre à part furent Giorgione[1] et le Titien[2]. De l'école vénitienne, ce genre nouveau passa dans l'école flamande par Van Orley et les deux frères Mathieu et Paul Bril, et dans l'école bolonaise par les Carrache, qui le transmirent à leurs disciples : le Dominiquin, l'Albane et les deux Mola. Dès les commencements, les paysagistes flamands pratiquèrent cette imitation de plus en plus exacte, minutieuse et à la fin servile de la nature, qui atteint sa dernière limite dans les œuvres de Winantz et dans celles d'Hobbéma. Au contraire l'école bolonaise oublia parfois de regarder assez attentivement les rochers et les arbres ; elle les peignit de tête, dans un style de convention, surtout l'Albane, dont les bois et les sites ont un caractère visiblement décoratif. C'est ce faux idéalisme qui, poussé à l'excès, a plus tard produit en France les paysages de Watteau et de Boucher. Entre le réalisme ou naturalisme flamand et le faux idéalisme, un homme de génie pouvait seul trouver et tracer la voie droite : cet homme fut Poussin.

[1] Mort en 1511.
[2] 1477-1576.

Il n'est pas de notre sujet d'esquisser même un résumé de la vie et des travaux du Poussin. Nous devons nous borner à faire connaître la méthode admirable qui présida à la préparation et à la composition de ses paysages. Deux procédés constituent cette méthode : étudier profondément la nature jusque dans ses moindres détails, de façon à recevoir fortement l'impression de la vie et des puissances qui l'animent ; en second lieu, rentrer à l'atelier, méditer sur les images qu'a présentées la nature, n'en conserver que les traits les plus expressifs et les plus beaux, les embellir encore et en former des tableaux pleins à la fois de vie, de vérité et d'idéal. Les textes attestent que cette double méthode d'observation et d'idéalisation fut constamment celle du Poussin. Citons les plus décisifs :

« J'ai souvent admiré, dit Vigneul Marville[1], l'amour extrême que cet excellent peintre avoit pour la perfection de son art. A l'âge où il étoit, je l'ai rencontré parmi les débris de l'ancienne Rome, et quelquefois dans la campagne et sur les bords du Tibre, qui dessinoit ce qu'il rencontroit le plus à son goût ; je l'ai vu aussi qui rapportoit dans son mouchoir des cailloux et de la mousse, des fleurs et d'autres choses semblables qu'il vouloit peindre exactement d'après nature. Je lui ai demandé un jour par quelle voie il étoit arrivé à ce haut point de perfection qui lui donnoit un rang si considérable entre les plus grands peintres d'Italie : il me répondit : « Je n'ai rien négligé. »

[1] *Mélanges d'histoire et de littérature* de Vigneul Marville, qui connut Poussin très-âgé. Paris, 1723, t. II, p. 152. — *Le Poussin, sa vie et son œuvre*, par M. Bouchitté, p. 41.

Et Félibien : « C'étoit dans ces retraites et ces promenades solitaires qu'il faisoit de légères esquisses des choses qu'il rencontroit propres, soit pour le paysage, comme des terrasses, des arbres et quelques beaux accidents de lumière, soit pour des compositions d'histoire, comme quelques belles dispositions de figures, quelques accommodements d'habits ou d'autres ornements particuliers, dont ensuite *il savoit faire un si beau choix* et un si bon usage [1]. »

On le voit : choisir dans la nature ce qu'il y a de plus beau, l'étudier attentivement et s'en servir après, au lieu de s'asservir à la nature ; méditer la nature et lui donner l'empreinte même de son génie personnel, et par là arriver au style, voilà le procédé pittoresque, philosophique et essentiellement créateur du Poussin [2]. Que les réalistes de nos jours apprennent par les textes précédents qu'ils n'ont pas inventé l'observation de la nature et qu'ils ne savent ce que c'est que l'idéal.

Mais c'est surtout par les paysages du Poussin que

[1] Félibien, quatrième partie.

[2] « Ce qui fait un tableau pour lui, ce n'est pas le motif que la réalité a fourni, c'est l'idée du peintre. Jamais aucun artiste n'a senti plus vivement l'importance de l'idée, ni été plus occupé de ce qu'il voulait dire. Il se propose sans doute de faire illusion par la vraisemblance de l'image et de plaire ; mais dans le sens où l'entendaient aussi Corneille et Molière, plaire aux délicats, plaire à ceux qui réfléchissent, en laissant une impression dans l'esprit. L'esprit et le jugement partout. Et cette règle est si bien pour lui la règle par excellence, qu'il ne comprend pas sans une idée, même le paysage. Le ciel, les eaux, les arbres, et la forme et la couleur, tout doit avoir un langage qui se fasse entendre de la raison. » *Les Andelys et Nicolas Poussin,* par E. Gandar, professeur à la Faculté des lettres de Caen. Paris, 1860, p. 123.

l'on connaît à quel point l'idéal est l'expression agrandie de la vie, bien loin d'en être la négation.

Analysons son *Diogène :* qu'y voyons-nous ? un ciel pur et profond où se jouent quelques nuages et où circule librement un air léger ; des terrains non point plats et monotones, mais étagés en collines tantôt arrondies au sommet, tantôt roides et taillées à pic ; les unes couronnées de roches arides, les autres portant des édifices élégants ; des eaux abondantes et fraîches, étendues en nappes unies et limpides où se mirent les objets voisins ; des arbres de toutes sortes, isolés ou groupés, au feuillage touffu ou allongeant des branches terminées par des bouquets de flexibles rameaux ; des troncs vieillis privés de leur cime, ou abattus par les vents et plongés à demi dans l'eau de la source ; des buissons épais et serrés, mais dont la masse n'a rien de confus ; au premier plan un sol naturellement accidenté, revêtu d'une herbe vigoureuse sous laquelle percent çà et là quelques pointes de rochers : partout toutes les forces de la nature physique avec leurs formes les plus belles et réparties dans le tableau selon les lois de l'unité, de l'harmonie et de la proportion, de façon à produire l'effet à la fois le plus simple et le plus majestueux.

Mais cette sérénité des cieux, cette douceur de la lumière, cette fraîcheur des eaux, cet agrément des riches ombrages, nous les goûtons d'autant mieux que l'artiste y a placé des êtres vivants qui les goûtent avant nous et qui interprètent, par leurs rapports divers avec le paysage, les beautés qui y sont rassemblées. Au fond, des baigneurs se plongent dans la

rivière, y nagent ou en sortent : le peu d'empressement qu'ils mettent à reprendre leurs vêtements témoigne de la tiédeur de l'air ; plus près de nous, à gauche, des moutons paissent tranquillement sous la garde d'un berger ; à droite, au second plan, des philosophes s'entretiennent ensemble, mollement étendus sur le gazon ; enfin, tout au premier plan, Diogène debout, une draperie sur l'épaule et un bâton à la main, regarde un beau garçon qui, un genou en terre, boit dans le creux de sa main l'eau du ruisseau, après avoir jeté son écuelle, selon le conseil du cynique. Ce buveur est d'une expression saisissante. Dans ce cadre, depuis la pierre et la touffe d'herbes jusqu'à l'homme qui pense ou qui jouit, chaque objet existe, chaque être vit de l'existence ou de la vie qui lui est propre, et cette existence ou cette vie est notée, indiquée par le trait essentiel et parlant, sans puérile recherche de minuties ; tout se déploie avec grandeur, mais sans pompe : c'est l'idéal du paysage historique dans sa richesse et dans son harmonie. Cette scène fait penser : elle élève l'âme. C'est que l'âme et la force y sont partout présentes, et poétiquement manifestées. Ce n'est pas une copie exacte : c'est une création vraie.

Poussin sait peindre avec autant de succès la nature sous ses aspects tristes, irrités ou terribles : qu'on se rappelle *la Peur, l'Ouragan, le Déluge ;* mais en quelque état qu'il représente les forces fatales qui agissent autour de nous, il a bien soin de montrer l'homme mêlé à ces forces, tantôt pour jouir de leur bienfaisante influence, tantôt luttant contre leur puissance déchaînée, tantôt écrasé par la nature et supérieur encore à la

nature qui le tue, « parce qu'il sait qu'il meurt et que l'avantage que l'univers a sur lui, l'univers n'en sait rien, » selon le mot de Pascal que Poussin était digne de comprendre.

On ne pouvait aller ni plus haut, ni plus avant que Poussin dans l'expression idéale de la nature. Claude Lorrain est déjà moins expressif et moins profond de beaucoup. Claude ne savait pas peindre les hommes : ceux qui figurent dans ses tableaux sont toujours d'une autre main que la sienne, et il disait plaisamment qu'il les donnait par-dessus le marché. C'était là, on ne peut le nier, un commencement d'infériorité. Mais Claude Lorrain eut sur le Poussin un grand avantage ; il fut brillant et lumineux ; il le fut avec une puissance, un éclat et une vérité incomparables. Quoique ses premiers plans soient fermes et largement peints, quoique ses fabriques soient nobles, ses terrains solides et heureusement dessinés, et ses animaux pleins de vie, on peut dire que le principal personnage de ses paysages, c'est toujours le soleil. Couchant ou levant, caché ou visible, c'est le soleil que l'œil aperçoit ou cherche tout d'abord sur ces toiles resplendissantes. Tout s'y place, s'y arrange et s'y coordonne par rapport à l'astre du jour, de façon à recueillir ses moindres rayons, et à conduire le regard du côté où flamboie son disque. La moindre ronce, le plus humble caillou, la ride la plus mince du ruisseau comme l'arbre le plus fier, la ruine la plus superbe ou la vague soulevée de la mer, tout y a sa juste part de clarté, sa blonde auréole, son reflet ou son étincelle. Poussin met l'unité, l'harmonie et les proportions dans les lignes :

Claude les met surtout dans la lumière et dans les degrés insensibles selon lesquels il la distribue. Mais quelle erreur ce serait que de penser que Claude Lorrain a copié la lumière et reproduit exactement le soleil ! Les imitateurs n'y songent pas ; ils n'ont pas regardé les tableaux de Claude, ou, s'ils les ont regardés, ils n'y ont rien compris. Dans plusieurs de ces paysages, le spectateur voit à plein la face de l'astre, et sa rétine n'en souffre nullement : pourrait-il contempler fixement le soleil lui-même? Claude n'a donc pas copié le soleil : il y eût perdu la vue; que dis-je? il eût entrepris l'impossible. Au moyen d'un nouvel instrument nommé le *photomètre*, la science a reconnu que dans les tableaux les plus brillants de Granet, par exemple, un ciel éclairant un châssis de fenêtre est de quatre à six fois plus lumineux que le châssis, tandis qu'un châssis analogue placé, dans la réalité, de la même façon par rapport au soleil, a quatre cents fois moins d'éclat que le ciel. Et cependant les tableaux de Granet sont réputés très-lumineux et d'une lumière remarquablement vraie. Ainsi la lumière des peintres, à son plus haut degré d'intensité, est à la lumière naturelle comme 4 est à 400 ou comme 1 est à 100 [1] ! Et l'on voudrait imiter la nature ! Claude n'y a jamais pensé. Loin de là: il ne peignait que de souvenir. « Jamais, dit un sérieux et savant historien de la peinture, jamais Claude Lorrain ne peignait d'après nature, mais souvent il passait des heures entières à contempler la campagne, et il revenait ensuite chez

[1] Voir l'intéressant article de M. Jules Jamin, dans la *Revue des Deux-Mondes* du 1er février 1857.

lui peindre de souvenir. Il effaçait continuellement son travail, glaçait tous ses fonds et recouvrait l'ouvrage de la veille [1]. » La lumière de Claude est donc une lumière expressive et idéale. Ce qu'il a cherché, ce n'est pas la représentation de la lumière, mais l'interprétation des effets qu'elle produit en tombant sur les objets et de la physionomie qu'elle donne à la nature. Les grands artistes, quelque divers que soit leur génie, s'accordent tous, au fond, sur les principes essentiels de la beauté comme sur les moyens de nous la faire sentir et comprendre.

Les paysages de Poussin et de Claude Gelée ont la plus haute beauté que comporte ce genre de peinture. L'art n'est pas tenu de toujours atteindre ce degré de majesté : il peut s'arrêter à la beauté moyenne, au joli, et obtenir un légitime succès en nous charmant par des sujets d'un style plus modeste. Mais qu'il soit sublime, beau ou seulement aimable, le paysage doit toujours revêtir ces formes expressives et idéales qui parlent à notre esprit ; il doit toujours avoir cet accent qui touche notre cœur. Ces formes et cet accent, c'est le style, c'est-à-dire l'empreinte particulière que reçoit la nature en passant par l'âme de l'artiste ému et inspiré. Mais le paysage, beau ou joli, n'est tout lui-même que si la nature s'y montre sous ses aspects les plus vivants et les plus variés. C'est l'appauvrir, l'amoindrir, le mutiler même et le faire tomber en décadence que de n'y représenter que telles ou telles formes spéciales de la vie animale, végétale ou phy-

[1] John Coindet, *Histoire de la peinture en Italie,* p. 234.

sique. Par cette voie, l'art aboutit à ne peindre que des chevaux, ou bien des chiens, ou bien des fruits et des légumes ; il en vient à se trouver satisfait lorsqu'il a fidèlement copié quelque animal mort ou même quelque ustensile de cuisine. Ce démembrement de l'art en ses parties atteste une déplorable indigence et nous paraît un commencement de mort. Que l'on apprenne des maîtres, tels que Poussin, qui savaient tout peindre, comment la peinture accroît ses forces et les conserve.

Une autre façon de frapper l'art au cœur consiste à séparer le dessin de la couleur. L'un ne va pas sans l'autre. Un dessinateur qui ne trace que des lignes ou qui les fait trop voir n'est pas plus un véritable peintre qu'un coloriste dont le pinceau ne détermine pas les formes vraies des objets. Que le contour soit voilé et comme fondu sous la couleur ; mais que la plus moelleuse couleur sache respecter le contour et la forme. Cette leçon est écrite dans la nature, et le génie la suit toujours, ou, s'il y manque, il manque la perfection.

Les bruyants débats qui s'élèvent de temps en temps entre les dessinateurs et les coloristes, entre les critiques qui attachent plus de prix à la ligne et les partisans effrénés de la couleur ou de ce qu'on nomme aujourd'hui le *tempérament* du peintre, ces débats ont leur cause dans des notions fausses, de part et d'autre, sur les rapports qui rattachent les signes pittoresques à l'objet qu'ils signifient. J'ai essayé de l'établir plus haut : la couleur ne vaut qu'à titre de manifestation de la forme. Si elle appelle sur elle-même l'attention

à laquelle seule la forme a droit ; si elle aspire à caresser l'œil et à produire seulement une sensation agréable, au lieu de s'employer à répandre sur la forme le jour propre à la rendre visible et intelligible à la fois, le signe vide se substitue à la chose signifiée, et le moyen prend la place du but. D'un autre côté, la couleur n'étant que la lumière elle-même, telle que la réfléchissent diversement les corps divers, dédaigner la couleur c'est ne pas comprendre assez le rôle de la lumière dans les œuvres d'un art qui s'adresse aux yeux. Mais si la couleur, comme la lumière elle-même, n'a pour fin que de manifester les formes, il en résulte que l'intensité, le caractère, l'harmonie de la couleur, devront toujours se mesurer à la puissance, au caractère, à l'harmonie des formes, et, en général, du sujet tout entier. La couleur aura donc ses modes différents : elle sera fraîche, vive, joyeuse dans un sujet gai ; pâle ou grise dans un sujet triste ; sinistre et çà et là violente dans un sujet terrible ; douce, molle, fondue sur un corps de femme ; rude et plus foncée sur un corps d'athlète. Et cependant, pour généraliser et compléter ce qui a été dit à propos du paysage, hâtons-nous de noter qu'il n'est donné à aucun peintre de reproduire avec une exactitude physique les couleurs de la vie. Or, que l'artiste se garde bien de regretter cette puissance. Cent fois pour une le coloris réel des choses nous choquerait et, j'ose l'affirmer, nous paraîtrait invraisemblable. C'est que notre œil ne regarde pas tout dans la nature. Sans cesse il prend et il néglige, il élague, il choisit, il trie ; il laisse là une teinte trop crue, il se détourne d'un ensemble de tons

heurtés et va se reposer sur des teintes plus douces ou sur des clairs que les ombres relèvent davantage et expliquent mieux. Il faut que le peintre fasse sur sa palette le choix que nous ferions instinctivement en présence des formes vivantes. En procédant ainsi, il arrive à la couleur intelligente, à la couleur expressive, à celle qui éclaire ce qui mérite d'être éclairé, et il évite la couleur brutale qui tantôt dit ce qu'il faut taire, et tantôt crie ce qui ne peut être dit qu'à demi-voix. Il y a donc une couleur idéale, ou plutôt il n'y en a guère d'autre. Il serait aisé de prouver que ce qui nous ravit chez les plus merveilleux coloristes, c'est une couleur que la nature présente rarement, sinon jamais, et qu'ils ont conçue encore plus que vue, interprétée encore plus que copiée.

En cela, au surplus, les maîtres ont parfaitement compris à quel point sont modérées les exigences de l'œil humain. Cet organe a ses joies sans doute. Il y a des friandises pour le regard et des gourmets qui les savourent. Cependant les voluptueux amateurs des tons exquis et des nuances appétissantes ne laissent pas que d'exagérer parfois la vivacité de leurs sensations. Les observations déjà faites par les psychologues de l'esthétique, la physiologie les vérifie aujourd'hui et les établit à son tour par les procédés qui lui sont propres. Vraie pour les grandeurs, la loi de Fechner l'est aussi pour les couleurs. Ce que l'œil cherche dans un tableau, parce que l'esprit le demande, c'est surtout le rapport entre les nuances différentes, rapport par lequel est déterminée la valeur significative de chacune d'elles. Or voici ce qu'apprend la loi de Fech-

ner. Entre deux nuances données, notre œil sent certaines différences que la photométrie mesure à peu près exactement. Si, après avoir regardé ces deux nuances, vous en considérez deux autres beaucoup plus vives, mais séparées par le même degré d'intensité lumineuse, il est prouvé que la différence entre les deux nuances très-vives ne sera pas plus sentie par votre œil que la différence entre les deux nuances d'un faible éclat.

Ainsi l'œil, en présence des couleurs, ne tient guère compte que de la différence et se montre peu sensible à l'intensité. Peu lui importe que le diapason soit élevé ou bas, pourvu que les notes diverses restent dans de justes rapports et produisent de l'harmonie. Aussi cet organe accepte-t-il sans résistance la mesure qu'il a plu à l'artiste de choisir. Ce qu'il désire, — ou plutôt ce que demande inconsciemment l'esprit, — c'est que le peintre reste fidèle à la tonalité qu'il a adoptée. Voilà pourquoi les maîtres évitent les couleurs qui font tache sur la toile et qui détonnent comme pour violenter le regard. En cherchant simplement les relations expressives du coloris idéal, c'est-à-dire en agissant en psychologues, ils se sont montrés opticiens habiles, et ont naturellement obéi à cette loi que M. Fechner devait découvrir non moins par l'étude de l'esprit qui juge que par l'analyse de l'organe par lequel voit l'esprit [1].

[1] « Quand on dit d'un peintre qu'il est coloriste, cela signifie que sa qualité prédominante est un coloris riche ou séduisant; cela ne signifie pas qu'il imite plus exactement qu'un autre les apparences colorées des corps. Il faut le proclamer à l'honneur des coloristes, ils sont créa-

Un dernier excès de la peinture, et qui lui serait funeste, est l'abus de la couleur locale. Sans doute la couleur locale est un élément de vérité : c'est la convenance dans l'aspect des lieux et dans l'exactitude des costumes ; c'est une sorte d'harmonie extérieure et matérielle qui complète l'harmonie intérieure et morale. Il faut donc un certain degré de couleur locale. L'école vénitienne nous choque par l'anachronisme des costumes. Nous n'aimons pas à voir Jésus-Christ et sa mère au milieu de princes et d'artistes vêtus comme ils l'étaient au seizième siècle. Ces dissonances

teurs autant que leurs rivaux; ce qu'ils créent, c'est leur coloris. Les chairs du Véronèse, de Rubens, de Boucher, ne sont pas d'un ton plus vrai que les chairs de Jules Romain ou du Guide; les paysages de Nicolas Poussin ou de Ruysdaël, si on les mettait en face de la nature, ne pourraient lutter ni avec le feuillage transparent des forêts ni avec le vert émeraude des prairies. Du reste, nous voyons dans nos Expositions de tableaux des paysages qui ont le malheur, je dis le malheur, de trop rappeler les tons crus de la verdure, et nous savons de quelles railleries les poursuit le public impitoyable. De même, les portraits du Titien et de Rembrandt prêtent aux originaux un coloris idéal, des tons chauds qui n'ont jamais existé, des clairs-obscurs qui sont une addition poétique. » E. Beulé, *La peinture décorative et le grand art,* discours d'ouverture du cours d'archéologie à la Bibliothèque impériale, 1860. — Ainsi, voilà qu'en cherchant chacun de notre côté et sans nous être entendus, nous sommes arrivés, M. J. Jamin, M. E. Beulé et moi, au même résultat par trois voies diverses : la science physique, l'histoire de l'art et l'analyse philosophique ; et ce résultat, c'est que la belle couleur en peinture est une couleur idéale. — Je n'ai rien à changer à cette note, écrite et imprimée en 1860. Les admirables travaux de MM. Fechner et Helmholtz justifient entièrement les opinions auxquelles, il y a dix ans, je m'étais arrêté avec mes deux amis, MM. Beulé et Jamin. J'ai complété mon texte en y ajoutant les vues les plus nouvelles des deux savants allemands. — Un homme compétent, M. D. Sutter, a émis des idées très-dignes d'attention sur la couleur, dans son grand et savant ouvrage intitulé : *Esthétique générale et appliquée.* Paris, 1865.

distraient le regard, divisent l'attention, nuisent à l'effet. Mais la crainte de cet excès ne doit pas jeter l'art dans l'excès opposé. La passion de la couleur locale ne tarde pas à faire prédominer la forme des habits et la reproduction archéologique des accessoires sur le fond et sur la pensée. L'âme des personnages, quand ils en ont une, étouffe et disparaît sous cette charge d'étoffes et de broderies. Une juste mesure est à garder ici, et le génie la garde. Raphaël et Poussin ont compris généralement que la draperie grecque, qui laisse au corps sa liberté et dessine l'expression de la forme, suffisait pour les sujets antiques et bibliques, sauf certaines exceptions faites à propos. Dans les sujets modernes, les exigences sont plus grandes ; mais elles ne vont jamais jusqu'à forcer le peintre à sacrifier ou dissimuler l'essentiel, c'est-à-dire l'âme, la passion, la vie. C'est à lui d'aviser. Un jeune peintre, qui est en même temps un ferme écrivain, a dit avec profondeur et autorité : « Les petits esprits préfèrent le détail. Les maîtres sont d'intelligence avec la nature ; ils l'ont tant observée qu'à leur tour ils la font comprendre. Ils ont appris d'elle ce secret de simplicité qui est la clef de tant de mystères. Elle leur a fait voir que le but est d'exprimer, et que pour y arriver, les moyens les plus simples sont les meilleurs. Elle leur a dit que l'idée est légère et demande à être peu vêtue [1]. »

Trop vêtir l'idée, multiplier les détails insignifiants ou trop peu expressifs, arrêter sèchement les contours

[1] Eug. Fromentin, *Un été dans le Sahara*, p. 77 ; Paris, 1857.

ou accuser fortement les dessous, faire éclater la lumière et le coloris au détriment de la forme, se complaire indiscrètement aux curiosités de la couleur locale, c'est plus ou moins oublier l'âme ou la force, ou divertir le spectateur d'y penser ; c'est incliner plus ou moins à un réalisme matérialiste. La peinture n'a pas besoin de ce luxe de moyens. Avec les forces dont elle dispose, elle peut, nous l'avons vu, manifester l'invisible à un haut degré, et de temps en temps s'élever même jusqu'au sublime.

CHAPITRE V

Musique et Danse.

Forces expressives de la musique. Son élément essentiel est le son de la voix humaine. — La musique agrandit et règle le son par la puissance et par l'ordre. En quoi elle le rend puissant et ordonné : échelle diatonique, choix des voix, ton, mesure, rhythme, mouvement ; harmonie, orchestre ; puissance et impuissance des instruments. — Ce qu'exprime la musique : les sentiments idéalisés de l'âme. Vérification par les chefs-d'œuvre les plus admirés. — Musique religieuse liturgique : joyeuse, triste. — Musique religieuse d'art : STABAT de Pergolèse. — Musique profane : chanson, romance, cantate. Opéra comique : les NOCES de Mozart. Opéra : DON JUAN de Mozart. Oratorio : les SAISONS de Haydn. — Symphonie : la Symphonie pastorale de Beethoven. — Musique de chambre. — Danse : son expression. Danse antique. Danse moderne.

La musique n'a plus affaire aux yeux, comme les arts du dessin. Elle s'adresse à l'ouïe par le son. Le son est un mouvement de l'air produit par les vibrations de certains corps. C'est l'étude attentive de ces vibrations par Chladni en 1785, au moyen des mouvements du sable ou d'une poussière légère, qui est devenue le point de départ des plus belles découvertes de l'acoustique.

Si le son ne soutenait aucun rapport avec la force ou avec l'âme, s'il ne manifestait rien ni de l'une ni de l'autre, l'art n'en aurait que faire. Mais il n'en est pas ainsi : notre raison saisit intuitivement certains rapports constants entre le son et la force soit physique, soit physiologique, soit psychologique de l'être qui le produit. Au son qu'il rend, nous reconnaissons

le métal ; à son murmure, nous reconnaissons l'eau ; à son souffle, une poitrine humaine ; à sa voix, l'homme, et son âme, et l'état de son âme.

Bien plus : la raison estime que la force physique puissante, active et ordonnée, est mieux manifestée par certains sons que par certains autres, et ces sons elle les nomme beaux : elle pense que la force physiologique est mieux manifestée par certaine voix que par tout autre son, et cette voix, elle la déclare belle. Si la belle force ou la belle âme n'a à son service que des sons faibles et laids pour se manifester, la raison constate qu'entre la force ou l'âme et les sons qui les manifestent, le rapport n'est pas exact ; elle le regrette et prononce que d'autres sons exprimeraient mieux cette force ou cette âme. Réciproquement, si une âme laide possède une voix magnifique, la raison juge que cette âme ne mérite pas la voix qu'elle a. Donc, selon la raison, tels sons ont une naturelle aptitude à exprimer la belle force ou la belle âme : ils y sont virtuellement propres, et dès là ils sont virtuellement beaux. Ils sont beaux réellement, et en acte, lorsque, réellement et en acte, ils expriment la belle force ou la belle âme.

C'est sur ce rapport entre le son et la force ou l'âme, entre le beau son et la belle force ou la belle âme, que repose l'art tout entier de la musique. On peut dire, en deux mots, que la musique est un art qui consiste à idéaliser le son pour exprimer dans leur beauté la force ou l'âme idéales.

Nous aurons mis cette proposition hors de doute, si nous parvenons à prouver que la musique s'attache

à embellir le son : 1° en donnant au son toute sa puissance ; 2° en donnant à la puissance du son tout ce qu'elle comporte d'ordre et de régularité ; 3° en se servant du son ainsi embelli pour exprimer habituellement l'âme qui est, à nos yeux, la plus belle des forces finies, et aussi pour exprimer quelquefois les belles forces de la nature, mais discrètement, et tout autant qu'elles sont un moyen de faire ressortir la beauté et la vie de l'âme.

Nous disons d'abord que la musique s'attache à idéaliser ou embellir de ces trois manières le son de la voix humaine, qui est le son par excellence. En effet, lorsque la musique veut tirer des sons de la voix humaine, premièrement : elle ne se contente pas d'une voix quelconque : loin de là, elle choisit une voix dont le timbre soit pur, riche, éclatant, une voix capable de faire entendre les sons dont il s'agit avec plus de puissance qu'une autre voix. En second lieu : la voix humaine, quand elle parle, s'enferme dans les limites d'une tonalité restreinte, au-dessus de laquelle elle ne monte pas et au-dessous de laquelle elle ne descend pas ; la musique ordonne à la voix qui chante tantôt de s'élever au-dessus, tantôt de s'abaisser au-dessous des limites de la voix parlante : ainsi elle étend le champ, ou, comme on dit, le registre de la voix, et c'est sa seconde manière d'en accroître la puissance. Troisièmement : ce n'est que par exception que la voix qui parle donne aux sons qu'elle émet plus d'intensité qu'il n'est utile pour être entendu : la musique commande à la voix qui chante de vibrer plus fortement que la voix qui parle : elle ajoute par là au son

cette troisième espèce de puissance qui est l'intensité. Donc la musique veut que la voix qui chante soit plus puissante que la voix qui cause, par la pureté et l'éclat du timbre, par l'étendue du registre, et par la force de vibration ou l'intensité.

Mais la musique veut encore que la voix qui chante soit plus ordonnée, plus réglée dans sa puissance supérieure que la voix qui parle ne l'est dans sa puissance inférieure. Pour y parvenir, elle emploie plusieurs moyens.

Le premier de ces moyens consiste à n'admettre que sept tons ou sons fondamentaux, qui vont s'élevant du premier au septième par degrés ou intervalles tantôt d'un ton, tantôt d'un demi-ton, conformément à une loi acceptée par toute oreille juste, et proclamée par la raison comme loi physique et loi physiologique à la fois. Cette progression de sons est ce qu'on nomme la *gamme* ou l'échelle diatonique. Le dernier terme de la progression s'obtient en répétant, comme huitième note, celle par où l'on avait commencé, mais en la répétant à son mode aigu. Cette huitième note ou octave devient à son tour le premier degré d'une échelle de tons qui s'élèvent selon la même loi que les précédents et en gardant les mêmes intervalles. Inversement, au-dessous de la première échelle, on peut en redescendre une de sons plus graves, toujours gradués conformément à la même loi. De ces sons, chaque voix humaine émet ceux qu'elle peut émettre. Mais elle est tenue d'en respecter l'ordre diatonique, sous peine de blesser l'oreille et de choquer la raison. Il lui est permis d'aller du premier son au troisième, du

second au cinquième, et de varier ainsi la succession des notes, mais à la condition de placer toujours entre deux notes l'intervalle ou les intervalles qui les séparent diatoniquement. Bien plus : elle peut prendre pour premier degré de l'échelle tel ton qu'elle voudra, pourvu que la progression s'opère régulièrement et qu'elle modifie convenablement les intervalles au gré de la progression nouvelle. C'est là ce qu'on nomme changer de ton. Cet ordre de l'échelle diatonique est en même temps mathématique, physique, physiologique et psychologique. Il est mathématique, parce que les intervalles des sons fondamentaux d'une même gamme ont pour expression exacte des nombres constants. Il est physique, parce que, pour produire chacun de ces tons, il faut un nombre constant de vibrations sur la même corde, et des longueurs de cordes qui varient selon des nombres constants. Il est physiologique, parce que ces sons soutiennent avec notre ouïe des rapports constants. Il est enfin psychologique, parce que certains tons sont dans un rapport constant avec tels sentiments de l'âme qu'ils expriment avec une puissance singulière. Enfin, cet ordre, par cela seul qu'il est ordre, accroît, en la réglant, la vertu propre de chaque son. Il y a eu et il y aura d'autres systèmes musicaux. Mais, quels qu'ils soient, ils seront toujours conformes à certaines lois mathématiques, physiques, physiologiques et psychologiques. Il y aura toujours des progressions régulières de tons, de demi-ton, de quarts de ton, si l'on veut. Les sons seront toujours entre eux dans un rapport correspondant aux longueurs des cordes qui les produisent ;

enfin l'oreille, dont les habitudes peuvent varier, n'acceptera jamais néanmoins que certaines successions régulières de sons; et si elle en accepte d'irrégulières, c'est ou ce sera pour donner du relief aux premières par l'effet du contraste.

Je ne veux point dire cependant que l'oreille perçoive, distingue, pose et applique sciemment les lois mathématiques et physiques qui régissent les sons musicaux. En réalité, elle n'est sensible qu'aux lois physiologiques de la mélodie et de l'harmonie; mais en ce point son instinct est infaillible, et cet instinct porte le musicien à choisir et à employer toujours les sons les plus puissants et les mieux ordonnés.

C'est ce qu'a démontré récemment avec la dernière rigueur l'illustre philosophe et physiologiste de l'Université de Heidelberg, M. H. Helmholtz. Je ne puis ni décrire, ni même indiquer sommairement ses belles recherches et ses admirables expériences. Mon sujet exige néanmoins que j'en signale les principaux résultats.

L'oreille humaine ne perçoit pas de sons simples, du moins ordinairement, parce qu'il n'y a pas de tels sons dans la nature. Ce qui frappe incessamment notre organe auditif, ce sont des bruits ou des sons distincts; mais quoique distincts, les sons ont toujours une certaine complexité. Ils se composent d'un nombre variable d'autres sons groupés en faisceau. De là l'extrême difficulté d'analyser les sons et d'isoler les éléments qui les forment. On y parvient cependant; M. Helmholtz y a réussi mieux qu'aucun de ses prédécesseurs au moyen d'un instrument qu'il a créé et qu'il a nommé

le résonnateur. Or voici les faits essentiels qu'a constatés et élucidés l'éminent observateur.

Quand on pince l'une des cordes d'un instrument de musique, par exemple l'une des cordes d'un violon, elle rend un son, le son ordinaire de cette corde, que nous appellerons *son fondamental*. Mais en écoutant avec attention, même sans l'aide d'un résonnateur, on perçoit, en même temps que le son fondamental, un certain nombre de notes plus hautes qui vibrent avec lui et que l'on croirait produites par des cordes invisibles. Toutefois, il n'y a point de cordes invisibles. C'est la corde que vous avez pincée qui, d'elle-même, se subdivise en plusieurs fractions de corde. Ces fractions sont marquées par des *nœuds* et forment, en vibrant, des renflements ou *ventres*. Les sons élevés qu'elles engendrent ont été nommés *sons parasites*. Ils se fondent, ils se noient dans le son fondamental, de telle sorte que l'oreille nous semble ne recevoir qu'une sensation unique.

Cependant elle a été frappée par une foule de sons dont chacun est reçu, à l'extrémité du nerf acoustique, par l'un des épanouissements de ce nerf. Au moyen du résonnateur, l'analyse physiologique reconnait que, parmi les sons parasites, il en est qui vibrent d'accord avec le son fondamental. Ce sont *les harmoniques* de celui-ci. Plus un son a d'harmoniques, plus il est riche, coloré, timbré. Il y a des instruments de musique dont les sons ont beaucoup d'harmoniques : tels sont les instruments à cordes. D'autres, le tambour par exemple, en ont très-peu, quand ils en ont. De tous les instruments, la voix

humaine est celui dont les sons, en vibrant, font entendre le plus grand nombre d'harmoniques. Aussi la voix de l'homme a-t-elle sur l'oreille et sur l'âme l'action musicale la plus puissante.

Maintenant, au lieu d'un son particulier suscitant son mystérieux cortége d'harmoniques, considérez deux sons distincts, et faites-les résonner ensemble. Si, entre les harmoniques de ces deux sons et ces deux sons eux-mêmes, il y a d'intimes affinités et de suffisantes coïncidences, les ondes sonores qu'ils auront produites s'ajouteront exactement les unes aux autres, et l'on entendra des consonnances riches, pures, claires, agréables. Si ces affinités intimes, si ces coïncidences d'ondes vibratoires existent peu ou n'existent pas, les consonnances seront de plus en plus troublées, confuses, impures, désagréables, irritantes. Ce seront au plus haut degré des dissonances.

D'où vient que les dissonances sont à la fois confuses et désagréables? M. Helmholtz l'a parfaitement expliqué. Quand deux sons ont entre eux peu d'affinités, peu de coïncidences, les ondes vibratoires qu'ils développent, au lieu de se bien ajouter les unes aux autres et de se fondre en se superposant, se troublent, se contrarient, se neutralisent même réciproquement. Il en résulte des consonnances discontinues, heurtées, saccadées et, comme dit M. Helmholtz, des *battements*. Lorsque ces battements sont lents, peu nombreux, l'oreille n'en souffre pas. S'ils sont assez rapides, les deux sons se coupent, s'interrompent l'un l'autre, et l'oreille est fatiguée par ces intermittences de son autant que l'œil par une lumière papillo-

tante. Enfin, quand ces battements sont extrêmement nombreux et rapides, les dissonances s'y noient en quelque façon, et l'organe auditif n'en éprouve pas de souffrance. On entrevoit déjà, d'après cette rapide esquisse, vers quels sons et vers quelles consonnances se porteront naturellement les préférences de l'oreille.

Mais il importe de savoir que les consonnances et les dissonances n'ont pas lieu seulement entre des sons simultanés. Deux sons immédiatement successifs se mêlent l'un à l'autre, soit que le premier vibre encore lorsque le second commence à vibrer, soit que la sensation présente du second se confonde avec la sensation du premier déjà passée, mais persistante dans le souvenir. Aussi l'oreille est-elle blessée par les dissonances successives comme par les dissonances simultanées, quoique moins vivement. Son penchant doit donc être et est effectivement en faveur des échelles diatoniques dont les sons pris deux à deux produisent, en se succédant, très-peu de consonnances impures et beaucoup de consonnances pures et régulières.

Or, regardons au fond des choses. En recherchant les consonnances pures, qu'il s'agisse de sons simultanés ou successifs, où va l'instinct musical? Il se porte vers les sons qui constituent la diversité la plus une; et la diversité la plus une n'est que la diversité harmonieuse et essentiellement ordonnée. Que l'on y songe: la consonnance pure, c'est la consonnance ordonnée et en elle-même et par rapport à l'oreille. En outre: la consonnance ordonnée est aussi le son

complexe le plus riche ; dites le plus puissant. Enfin, la consonnance la plus pure est exempte de confusion et d'obscurité ; elle a, par excellence, la clarté, la netteté, l'unité. Elle sera donc le signe musical le plus lumineux, le plus intelligible ; autant dire le plus approprié à l'expression musicale, le plus ordonné, le plus idéal.

Eh bien ! ce signe musical riche et puissant, pur et ordonné, expressif, idéal, est celui que les peuples ont toujours cherché instinctivement toutes les fois qu'ils ont travaillé à constituer leurs gammes. Aussi les gammes de tous les temps et de tous les pays ont-elles des traits communs. Partout on rencontre l'octave, la quinte, la quarte, entre lesquelles les affinités sont étroites et la parenté harmonique très-prochaine. La musique mélodique choisit d'abord, pour ses premiers intervalles, les plus pures consonnances. Plus tard, elle remplit diversement ces intervalles principaux ; mais ces diversités s'expliquent par les mêmes raisons que les ressemblances : il serait aisé de le prouver. Elles sont dictées non par le caprice d'un choix arbitraire, mais bien par le sentiment secret et constant de l'ordre et de la puissance mélodiques et harmoniques. Les dissonances elles-mêmes, très-admises depuis un siècle, sont employées non pour elles-mêmes, mais dans l'intérêt des consonnances qu'elles rendent plus saillantes en faisant contraste avec elles. C'est du désordre qu'un art plus hardi, parce qu'il est plus savant, tourne à l'avantage de l'ordre. Quand l'instinct a rencontré juste, la raison, qui ne parle que tard, mais qui finit toujours par donner son avis,

approuve et contre-signe les découvertes intuitives du génie inspiré. Elle déclare que les combinaisons de sons riches et régulières, puissantes et ordonnées, sont les signes musicaux les plus expressifs et par conséquent les plus idéaux [1].

A l'ordre diatonique, la musique ajoute l'ordre dans le temps ou la mesure. La voix parlée s'astreint rarement à une allure réglée : certaines personnes parlent trop vite ; d'autres trop lentement. La musique proportionne la durée des sons à l'effet qu'elle veut produire, et aussi aux exigences de l'oreille pour laquelle la régularité et la périodicité sont un besoin. C'est dans cette intention qu'elle divise le temps en fractions égales encore, quoique peu nombreuses. Puis dans chacune de ces fractions de durée, elle distribue un ou plusieurs sons. La mesure se complète par le rhythme qui la varie à la fois et la ramène. Il la ramène en ce sens que de plusieurs mesures il compose une mesure complexe, après laquelle s'opère un temps d'arrêt, suivi de la reprise d'une autre série de mesures composant à leur tour une nouvelle mesure complexe. Il la varie en ce sens qu'il divise chaque mesure en parties aliquotes diversement distribuées sur chaque temps. Un chef d'orchestre ne bat que la mesure : les instruments, surtout ceux qui accompa-

[1] Voyez *Théorie physiologique de la musique, fondée sur l'étude des sensations auditives,* par H. Helmholtz, traduit de l'allemand par M. G. Guéroult. Paris, V. Masson, 1868; tout l'ouvrage, mais très-particulièrement le chapitre X de la deuxième partie et le chapitre XIX de la troisième partie. — Voyez aussi *La voix, l'oreille et la musique,* par Aug. Laugel, qui a su résumer l'ouvrage de Helmholtz avec élégance et lucidité. Paris, Germer-Baillière, 1867.

gnent, font sentir tantôt la mesure seulement, tantôt la mesure et le rhythme. Cette différence est frappante quand un instrument ne fait entendre qu'une note : le tambour, par exemple, qui marche à la tête du bataillon, bat la mesure avec ses pas ; et ses baguettes, en frappant sur la peau de l'instrument, rhythment, brodent, varient la mesure, semblent la suspendre par instants, et puis la ramènent en reprenant le rhythme. Les airs fortement rhythmés produiraient la plus grande partie de leur effet même sans mélodie. Pour faire danser la polka, un tambour suffirait : seulement le rhythme isolé ne parle guère qu'aux jambes ; et c'est la punition des airs où il n'y a que du rhythme de mettre en branle, au théâtre ou ailleurs, les pieds de l'auditoire tout entier. Le *mouvement* qui accélère ou ralentit la mesure, et qui imprime au chant des caractères très-divers, est la dernière des conditions d'ordre dans le temps auxquelles la musique soumet les sons de la voix humaine.

Avant de dire quel usage cet art fait de la voix humaine à ce point agrandie et régularisée, montrons comment il sait l'agrandir encore, et comment il la fortifie en la soutenant.

Deux voix pures et bien timbrées, chantant à l'unisson, si elles sont exactement fondues, sont comme une seule voix de puissance double. Dix voix semblables composent comme une seule voix de puissance décuple. On connaît quel parti la musique d'ensemble tire de ces groupes de voix. C'est là un des éléments du chœur. La musique accroît encore la puissance d'une voix isolée, en lui adjoignant un instrument, le violon

par exemple, ou la flûte, qui joue à l'unisson avec elle.

Mais une voix qui chante seule, ou plusieurs voix qui chantent à l'unisson, ne font entendre que ce qu'on nomme la *mélodie*. C'est beaucoup : bien plus, c'est le principal. Cependant une admirable loi musicale permet, on l'a vu plus haut, d'ajouter au chant un accessoire d'un charme et d'une puissance extraordinaires. Certaines notes différentes de la gamme, émises à la fois par des voix différentes, mais dans le même ton, ont la propriété de se fondre en une seule et même note complexe, double, triple, quadruple et au delà, laquelle se nomme un *accord*. Par exemple, les notes *ut*, *mi* et *sol*, de la gamme d'*ut* naturel, produites simultanément, sont un de ces accords parfaits où le son est un et triple, et qui engendrent l'harmonie. De même les notes *ré*, *fa*, *la*, dont l'accord peut se compléter par le *ré* à l'octave. D'après ce principe, tandis qu'une voix chante, une autre voix l'accompagnera en donnant, pour chaque note de la première, une des notes de l'accord. De là un duo. La voix chantante sera ainsi non-seulement fortifiée et soutenue, mais encore adoucie et maintenue dans le ton juste. Trois voix mariées de la sorte forment un trio, quatre un quatuor, sept un septuor. Mais on a soin que les voix chargées seulement de soutenir et d'accompagner fassent moins de notes que celle qui chante, et qu'elles les fassent ou moins hautes ou moins fortes, afin que le principal ne soit pas noyé dans l'accessoire. Quel accroissement de puissance résulte pour le chant de ces réunions de voix, on le saisit aisément. Mais cette

puissance est encore singulièrement accrue lorsque chaque rôle est tenu par un groupe de voix. Un simple accord de quinte, *ut, mi, sol,* chanté par quatre voix à chaque note, est déjà quelque chose d'exquis à entendre. Des masses de voix bien fondues et bien menées, exécutant de simples accords, suffisent à remuer l'âme.

Mais ce n'est pas tout encore. Ce que fait une voix pour une autre voix qu'elle accompagne, un instrument peut le faire, jouant non plus à l'unisson, mais d'accord. Au lieu d'un instrument, prenez-en deux, trois, quatre, violon, alto, basse et contre-basse, et donnez-leur une voix, non pas à étouffer (ils s'en chargeraient volontiers), mais à fortifier et à adoucir par l'harmonie, cette voix y gagnera une grande puissance. Réunissez des masses de voix à des masses d'instruments, et tout cela d'accord, vous obtenez la puissance suprême de la musique.

De ce point où nous sommes parvenus, si nous regardons en arrière, nous voilà bien loin de la voix humaine parlée. Cette voix était pourtant l'élément primitif de la musique. Voyez ce que cet art a fait peu à peu de cet élément si simple ! Or, tout le monde accepte la transformation. Pourquoi ? parce que, bien que transformée, la voix humaine est toujours là, mais agrandie, mais embellie, mais idéalisée par la puissance et par l'ordre. C'est une magnifique altération, mais une altération en plus ; et aux altérations de ce genre, quand elles s'arrêtent à la juste limite, la raison donne les mains. Pour ceux qui prétendent que l'art est l'exacte imitation de la nature, ils n'ont

qu'à voir comment la musique imite la voix humaine.

Donc, répétons-le bien, toutes les forces essentielles de la musique se ramènent à la voix de l'homme agrandie et embellie par la puissance et par l'ordre qu'elle peut trouver en elle-même, et agrandie encore par le concours mélodique et harmonique des instruments qui l'imitent de loin, sans pouvoir l'égaler jamais. Or, telle étant la force propre de la musique, à quoi cet art servira-t-il ? A rien, évidemment, si ce n'est à exprimer ce qu'exprime la voix humaine elle-même, c'est-à-dire l'âme. D'une musique qui n'exprimerait rien, nous n'aurions que faire. Il faut donc qu'elle exprime quelque chose, et cela même que la voix de l'homme est apte à exprimer. Puisque ce quelque chose est l'âme, l'objet de la musique est donc de manifester l'âme. Reste à savoir si la musique prétendra exprimer tous les modes de la vie de l'âme ; la pensée et l'action aussi bien que le sentiment, les sentiments complexes et subtils, aussi bien que les sentiments primitifs et simples.

Pour apprécier au juste la puissance expressive du chant, il est indispensable de le considérer isolément et à l'exclusion de la parole. Or, réduit à lui-même, que dit-il? En premier lieu, la voix qui chante sans parler fait-elle connaître la pensée de celui qui chante? Mais la pensée qui n'est pas précise et déterminée n'est pas encore une pensée. Toute pensée précise et déterminée se ramène à un jugement, pour le moins ; et tout jugement comprend deux termes distincts, plus un rapport qui les unit ou les désunit, selon que

les deux termes se conviennent ou se repoussent. Il n'y a évidemment que le langage articulé qui, par sa précision analytique, ait la vertu d'exprimer ces trois éléments de tout jugement et de toute pensée. Mais le son musical n'est pas articulé, il n'est que modulé ; il n'est ni précis, ni analytique : il est au contraire essentiellement vague et synthétique ; il est mobile, fuyant, dépourvu de forme et de détermination, comme les ondes qu'il produit dans l'air insensible. La voix la plus riche, la plus flexible, la plus habile, ne parviendra jamais à exprimer la plus simple affirmation, par exemple : cette table est ronde, le temps est beau, je suis malade. Aussi ne l'essaye-t-elle pas.

Le chant exprimera-t-il mieux l'action physique ou le mouvement du corps ? Il y a certaines actions physiques dont le chant peut éveiller l'idée, parce que, en les accomplissant, le corps fait entendre certains bruits ou certains sons, et se meut selon un certain rhythme, par exemple : la marche d'une troupe armée, la danse, le galop d'un cheval, les coups que se portent deux combattants. Encore l'oreille s'y trompe-t-elle souvent. Quant aux actions qui n'ont rien de commun ni avec le son, ni avec la mesure, elles veulent être décrites ou mimées, et la musique, réduite à elle-même, ne mime ni ne décrit rien. La raison en est simple : le chant n'a pas de puissance représentative. Un conseil qui délibère, un homme qui mange ou qui se couche, un paysan qui pêche à la ligne ou tresse des paniers, un cavalier qui passe un ruisseau à gué, voilà, avec mille autres, des actions que le chant, sans paroles, n'exprimera jamais.

Reste donc le sentiment : c'est ici le domaine propre de la musique : elle y règne en maîtresse et y fait des prodiges. Ce n'est pas certes que le chant imite le sentiment ; le sentiment est un état de l'âme immatérielle, et rien de matériel ne saurait imiter ce qui est sans matière. Quoique moins matériel que la forme et la couleur, le son est encore un corps mis en mouvement par un autre corps et agissant sur notre corps. Entre l'âme émue et un mouvement de la matière, il serait chimérique de vouloir établir une ressemblance qui n'existe ni ne peut exister. Mais il y a du moins quelque analogie entre certains modes du sentiment et certains modes du son. Le sentiment le plus marqué, et par conséquent le plus précis, est un mouvement qui trouble l'âme, et au trouble se mêle toujours du vague et quelque confusion : de même le son, dépourvu de forme déterminée, est toujours vague jusqu'à un certain point. Le sentiment le plus constant et le plus ferme est variable, il croît, il décroît, il croît encore pour décroître de nouveau ; il saisit l'âme, puis la laisse, puis la reprend avec une nouvelle force : de même le son, pour peu qu'il dure, monte, s'enfle, décroît, puis recommence sa période ascendante pour redescendre de nouveau ; il tend à s'élever d'abord et à finir ensuite, afin de laisser se produire le son qui le suit. Enfin, rien n'est plus communicatif que le sentiment ; la sympathie le propage et le porte d'âme en âme avec la rapidité de l'étincelle électrique : de même le son, traversant sur son aile invisible et prompt comme la flèche l'air d'une église, d'un théâtre, d'une plaine, frappe à la fois l'ouïe de mille

personnes rassemblées, et sert admirablement l'énergie communicative du sentiment dont il est l'expression.

Aussi les sentiments simples de l'âme humaine trouvent-ils dans la musique, c'est-à-dire dans la voix de l'homme idéalisée, leur plus puissant interprète. L'amour, le désir, la joie, la tristesse, le plaisir, la douleur, l'enthousiasme, l'ardeur guerrière, toutes ces grandes émotions sont merveilleusement rendues par le chant. Mais gardons-nous, même dans la sphère où il excelle, de demander au chant trop de précision. Une voix de femme module un chant d'amour : est-ce son ami, sa sœur, son enfant qu'elle aime? Je n'ose l'affirmer, et le chant sans paroles ne me le dit pas avec une telle clarté que nulle erreur ne soit possible. Une autre voix chante, toujours sans paroles, une plainte déchirante. Que pleure cette âme? Est-ce un père, un fils, une fille, une amie? Il est arrivé à tout le monde d'essayer de le deviner et de prêter au compositeur une intention tout autre que la sienne. Ces distinctions sont encore plus difficiles à faire lorsque la musique traduit ou prétend traduire des sentiments très-compliqués, comme la jalousie, le dépit, la coquetterie. Un jaloux chante sa fureur, mais sans paroles, ou du moins sans que j'en entende un seul mot; si je n'ai que sa voix pour m'éclairer sur le sentiment qui l'agite, je le prendrai très-légitimement pour un père avare qui reproche à son fils sa dissipation et ses prodigalités. Dans les éclats de sa voix, je n'aurai vu que la colère; mais quelle colère? rien ne me l'aura dit.

Lors donc que la musique veut sortir de l'expression vague des sentiments simples et rendre avec précision les émotions qu'elle aspire à traduire, elle est obligée de recourir à la parole. Et comme la musique est la voix idéalisée, c'est la parole idéalisée ou le langage poétique qu'elle appelle à son secours. D'ailleurs, la musique vocale ne peut absolument se passer de paroles, car il faut de toute nécessité qu'une bouche humaine qui s'ouvre et qui émet des sons dise quelque chose. Mais puisque cette alliance n'est conclue que dans l'intérêt de la musique ou du chant, et que la parole n'y intervient qu'à titre d'auxiliaire, il tombe sous le sens que les droits de la musique devront prévaloir. Imposer à la musique des paroles sans poésie, des strophes vides de sentiments, des situations d'où la passion est absente, l'enchaîner au respect du mètre ou de la rime, c'est proprement lui couper les ailes. Jamais un musicien inspiré n'acceptera un traité où la poésie lui ferait ces conditions léonines. L'esprit de système a pu seul soutenir la doctrine de l'asservissement de la musique à la poésie. Ce n'est pas non plus que la musique se doive donner licence jusqu'à mettre le sens commun sous les pieds. Mais entre les deux excès il y a, en ceci comme en toutes choses, un milieu raisonnable. Le génie trouve ce milieu ; bien plus, il le marque d'un trait ineffaçable. « Je sais, a dit Mozart lui-même, je sais que, dans un opéra, il faut absolument que la poésie soit la fille obéissante de la musique...; notre opéra plaira d'autant plus que le plan de la pièce est bon et bien travaillé, que les paroles n'ont été écrites que

pour la musique, et qu'on n'y trouve pas des mots, des strophes entières qui gâtent tout à fait les idées du compositeur pour l'amour de quelques misérables rimes qui ne font ni chaud ni froid à une représentation théâtrale. *Des vers, certes, la musique ne peut s'en passer;* mais des rimes pour des rimes, rien de plus fatal; la pédanterie des auteurs les perd, eux, leurs poëmes et la musique. Ce qu'il y a de mieux, c'est quand un bon compositeur qui comprend le théâtre, qui est capable de donner des indications, rencontre un poëte raisonnable, un vrai phénix[1]. » Mozart trouva ce phénix, qui était plus qu'un poëte raisonnable. Nous en parlerons un peu plus bas. Mais le passage excellent que nous venons de transcrire ne s'applique pas seulement à la musique dramatique: la théorie qui y est énoncée en quelques lignes convient plus ou moins, mais convient à un haut degré, aux compositions musicales de tout genre qui emploient la voix humaine comme instrument principal. Une cantate pas plus qu'un opéra, une romance pas plus qu'une cantate, une chanson pas plus qu'une romance ne doit faire la loi à la muse du chant, mais bien plutôt s'inspirer des inspirations de celle-ci. Il n'y a que la religion qui ait le privilége d'imposer à l'artiste sa poésie consacrée; mais là du moins le sentiment ne fait pas défaut, et d'ailleurs l'Église laisse encore au musicien plus d'une liberté nécessaire.

Mais la musique vocale, accompagnée ou non par

[1] Mozart, *Vie d'un artiste chrétien au dix-huitième siècle;* extraits de sa correspondance authentique, par M. l'abbé Goschler, p. 285-286.

les instruments, n'est pas la seule musique possible. Certains esprits refusent à la musique instrumentale le droit de se créer une existence indépendante. C'est un excès de rigueur et une véritable injustice. Dès là que le son de la voix humaine, à l'exclusion même du langage, a une expression propre et puissante, pourquoi les instruments qui imitent cette voix, bien que sans l'égaler, ne chanteraient-ils pas comme elle ? Réduits à l'expression des sentiments vagues, ne savent-ils pas, entre des mains habiles, ou au souffle d'une âme passionnée, nous charmer, nous toucher, nous égayer, nous arracher des larmes? Qu'ils chantent donc, puisqu'ils y réussissent. Mais que les plus éloquents, que les plus expressifs prennent et gardent résolument les premiers rôles : qu'ils ne se laissent pas détrôner par les instruments qui manifestent moins l'âme de l'homme que la force physique et matérielle. L'âme de l'homme est à jamais plus belle que les forces élémentaires de la nature. Un *colpo di canone* qui me fait saigner les oreilles est muet pour mon cœur, et cinq cents trompettes m'émeuvent moins qu'une simple note partie de l'âme.

Cependant la musique a ses paysages, comme la peinture, et elle demande, par l'organe du génie, qu'il lui soit permis de placer l'âme humaine au sein de la nature, quelquefois même de la mettre aux prises avec les éléments. La raison y consent, mais à de certaines conditions. D'abord elle rappelle à la musique que sa puissance propre réside dans l'expression de l'âme par la voix humaine idéalisée. C'est là son but le plus élevé ; c'est là ce qu'elle a de mieux à faire et ce qu'elle peut

faire le mieux. A viser plus bas, elle ne peut que déchoir. Si donc là est le principal, que tout le reste ne soit considéré par elle que comme purement accessoire. En conséquence, le paysage musical, si ce mot peut passer, n'est admis par la raison que comme cadre d'un portrait de l'âme. Le paysage aimé pour lui-même est en musique, comme en peinture, un démembrement funeste de l'art et un commencement de décadence. Qu'on nous épargne donc les sources, les cascades, les brises, les vents, les tempêtes, la nature tout entière, si la voix de l'homme ne domine pas les bruits de l'air ou des eaux. L'absence de l'âme humaine, le silence de sa voix seraient ici d'autant plus regrettables que les moyens imitatifs de la musique sont très-bornés, qu'aucune illusion n'est possible, et que, condamnée à n'exprimer que des sentiments, il y a un péril sérieux pour elle à vouloir exprimer de préférence et exclusivement les choses qui, n'ayant point d'âme, ne sentent en aucune façon. Donc, et ses ressources pittoresques fussent-elles aussi étendues qu'elles sont restreintes, l'intérêt de la musique, autant que sa gloire, serait encore d'exprimer non ce que chante la nature avec ses voix souvent insaisissables, mais bien ce que les spectacles de la nature font chanter à la voix inspirée de l'âme émue.

Telles sont les forces expressives ou formes idéales dont la musique dispose; tel est, selon la raison, l'usage qu'elle en doit faire. Nous avons maintenant à montrer que, dans les œuvres musicales les plus admirées, ces forces expressives ont été employées constamment à exprimer les sentiments les plus grands

et les plus beaux de l'âme humaine, et quelquefois, mais rarement et très-accessoirement, à exprimer quelques-unes des forces harmonieuses de la nature animale ou physique.

Commençons par la musique religieuse, et, sans nous égarer dans les curiosités historiques, allons droit à ces beaux chants de nos églises catholiques, dont on ne connaît pas au juste les auteurs, mais dont chacun peut ressentir le charme simple, austère et inépuisable[1]. Tous ceux que nous allons citer expriment avec une énergie singulière les vives effusions du sentiment religieux. La plupart n'ont ni rhythme, ni mesure rigoureuse ; les paroles n'en sont qu'une sorte de prose procédant par versets assez courts et souvent inégaux. Ainsi ils sont dépouillés d'une partie notable de la puissance et de l'éclat du son musical. Et pourtant, telle est la poésie d'une note de la voix humaine, lancée par un sentiment plein d'ardeur et de foi, que ces mélodies offrent d'incomparables beautés. Les libres allures du plain-chant permettent aux fidèles d'insister à leur gré sur le mot qui les touche plus au cœur, et nous avons entendu des enfants incultes tirer de ces simples thèmes des effets que l'art le plus consommé eût vainement poursuivis. Les premières notes du *Magnificat* sont de véritables élans vers ce Dieu que Marie veut glorifier. Dans le second couplet qui

[1] Il y a des différences entre le plain-chant et notre musique profane : nous les connaissons, et nous aurions pu y insister. Nous n'avons pas voulu nous jeter dans ces considérations techniques. L'important et l'évident, c'est que la musique d'église, comme la musique profane, agrandit la voix en lui donnant plus de puissance et en la soumettant à l'ordre.

commence ainsi : *Et exultavit spiritus meus*, une inspiration infaillible a placé sur la première syllabe de *spiritus* le son le plus élevé, celui où l'âme s'exhale tout entière. Les plus tièdes sont toujours réchauffés par ces accents de triomphe, et leurs bouches se montrent jalouses de les faire retentir. Plus entraînant encore, le *Laudate Dominum* jaillit de toutes les poitrines à la fois. C'est comme un cri d'irrésistible enthousiasme, auquel nul assistant ne peut s'empêcher de mêler sa voix. Si un musicien contemporain inventait ces deux simples phrases, on le déclarerait immortel, tant le génie les a marquées de son empreinte. Le *Gloria in excelsis* de la messe ordinaire s'adresse plutôt à l'intelligence qu'au cœur ; mais il s'empare bien de la pensée, et il l'élève. Nous pourrions joindre à ces chants des hymnes d'allégresse dont la musique savante ne surpassera jamais la spontanéité inspirée. Où la joie s'est-elle jamais mieux exprimée que dans le *O Filii et Filiæ*[1]?

Mais c'est dans les chants de tristesse qu'éclate avec toute sa puissance le génie de notre musique religieuse. Le paganisme avait divinisé la vie, la joie, le plaisir même. Le christianisme a divinisé les larmes, la douleur, l'humiliation volontaire et la mort. Tous les nobles gémissements, tous les salutaires affaissements de l'âme sont entrés dans la musique liturgique. Écoutez bien le chant du psaume *Miserere meî, Deus ;* c'est la confession, pathétique au degré suprême, d'un

[1] Je ne parle que des chants du rit romain que l'on suivait dans le diocèse où j'ai été élevé et que l'on suit, à ce que je crois, partout depuis quelques années.

cœur coupable, brisé par le repentir, et qui implore de son juge le pardon et l'oubli de ses fautes. Supprimez les paroles : il vous restera une plainte sourde, une supplication chargée de honte, dont le sens ne sera pas douteux. On n'a pas besoin non plus de paroles pour comprendre quel est l'orage de colère divine qui gronde dans les notes du *Dies iræ*. Des sons graves d'abord, d'un rhythme sec, itératif, implacable ; puis des éclats stridents qui s'apaisent et vont s'éteindre dans la monotonie menaçante des premiers sons ; je ne sais quel frémissement d'angoisse allant et venant sans repos sur le fond sombre de cette mélopée sinistre ; un murmure continu d'inexprimable épouvante, tel est ce chant terrible et sublime, dont le pareil n'existe pas. A l'ouïr, la plus pure conscience éprouve un tremblement. Cependant tout n'est pas perdu : le refuge de la miséricorde est ouvert ; un rayon d'espérance s'en échappe, l'âme le recueille ; elle en est éclairée, réchauffée, elle prie ; voyez, dans sa prière, quel accent :

Recordare, Jesu pie,
Quod sum causa tuæ viæ,
Ne me perdas illa die !

Qui n'a senti, à cet endroit, que l'âme plonge d'un regard rassuré sur ses perspectives immortelles ?

Pourtant il y a quelque chose de plus terrible encore que de mourir : c'est de voir mourir ceux que l'on aime. Le christianisme n'a pas divinisé la douleur du père séparé de son fils par la mort. A-t-il voulu par là commander au chef de la famille le courage de la

résignation virile ? Je ne sais ; peut-être. Mais il a entouré de poésie les supplices de la mère privée du fruit de ses entrailles. Sa douleur est sacrée ; elle a le droit de pleurer sans mesure et sans fin, et de refuser d'être consolée. Le christianisme sait bien que le seul moyen d'adoucir sa mortelle douleur, c'est de pleurer avec elle. Il lui pleure donc ce chant, qui n'est qu'un long sanglot : *Stabat mater dolorosa*. Cette poésie simple et émouvante nous peint le cœur de Marie recevant le contre-coup de toutes les blessures de Jésus. Quelques ardentes prières sont mêlées au récit. Deux vers très-courts qui riment, suivis d'un vers blanc qui sert de refrain, voilà tout l'appareil métrique de chaque strophe. La musique religieuse a mis là-dessus un air d'une tristesse navrante, qui tantôt s'élève en une note aiguë, tantôt retombe sur les notes basses, selon les mouvements alternatifs de la douleur. L'effet en est pénétrant, et, chaque année, toujours vif et nouveau.

Un art plus avancé, plus savant, plus étudié, mais naturel et sincère encore, s'est emparé de cette riche pensée, et en a fait sortir, au souffle du génie de Pergolèse, des trésors de mélodie attendrissante. Et d'abord, l'artiste a usé de ses droits légitimes. Des vingt strophes du poëme, il n'a tiré que treize morceaux, réunissant sous un même air deux couplets et même davantage quand l'effet musical a dû y gagner sans que la pensée religieuse en fût altérée. Puis il a agrandi et fortifié le chant, au moyen des ressources de l'orchestre sobrement employées. Ajoutons qu'il a su s'affranchir à propos de la servitude du rhythme,

de la rime et de la strophe, sans toutefois en trop effacer le dessin. Examinons quelques-uns de ces airs, en regrettant de ne les pouvoir transcrire en entier sur la portée au bas de nos pages, selon le commode privilége dont les littérateurs usent si largement. Le chant de la première strophe, *Stabat Mater*, analogue à celui de la liturgie, est lent et tout plein de larmes. On y sent une douleur intime, mais décente, mais sainte, telle qu'elle dut être au Golgotha, sans fracas, sans emphase, sans ambition dramatique ; une de ces douleurs qui se taisent quand la poésie ou la musique ne leur prêtent pas une voix. Des notes basses, tantôt continues et suivies, tantôt entrecoupées de soupirs, gémissent sous les notes du chant. Les sons de l'*andante* du *Cujus animam gementem* s'enflent à chaque mesure, de croche en noire, et palpitent comme une poitrine oppressée. La mesure, à trois-huit, en est courte et fréquente, malgré la lenteur du mouvement. L'*allegro moderato* du *Quæ mœrebat* est une mélodie tendre du jet le plus heureux, qui, après s'être plusieurs fois reproduite, va mourir douloureusement dans une plainte finale. Pourquoi faut-il que le goût du temps y ait mêlé des trilles superflus ? Le *Quis est homo qui non fleret* fait entendre une interrogation déchirante et trahit une émotion qui s'accroît de plus en plus, jusqu'à ces mots d'une signification suprême : *In tanto supplicio*. Pergolèse y a rattaché la strophe : *Pro peccatis*, et a succombé à la tentation d'imiter matériellement le bruit des coups de fouet sur le corps de Jésus : *Et flagellis subditum*. Mais cette faute est bien compensée par les beautés du couplet suivant :

Vidit suum dulcem natum
Morientem, desolatum,
Dum emisit spiritum,

où se dénoue le drame du Calvaire, et où est rendue, sans moyens violents, l'angoisse ineffable de la mère, témoin de l'agonie et de la mort de son doux fils bien-aimé. De même que l'*Eia mater*, le *Fac ut ardeat cor meum* est une prière ; mais celle-ci est brûlante, comme les aspirations de l'âme affamée de son objet divin :

Fac ut ardeat cor meum,
In amando Christum Deum,
Ut tibi complaceam.

Le chant de la strophe : *Sancta mater istud agas*, a un caractère de vive insistance : l'âme y réclame plusieurs fois, longuement, avec exaltation, la faveur de subir les mêmes tourments que son Sauveur. Nous passerons sur les deux morceaux : *Fac ut portem* et *Inflammatus et accensus*, pour arriver au *Quando corpus morietur,* qui nous paraît être le chef-d'œuvre de ce chef-d'œuvre [1]. Là, comme dans les strophes qui prient, c'est la créature qui parle. L'âme humaine la mieux trempée n'envisage pas la mort sans effroi ; l'âme la plus chrétienne ne prévoit pas sans appréhension l'heure du jugement : de là, dans la première partie du chant de ce couplet, une lenteur épouvantée

[1] «... Peu de compositions religieuses du style concerté sont d'une expression aussi touchante que le premier verset du *Stabat,* et que le *Quando corpus.* » — Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, article PERGOLÈSE.

et comme un serrement de cœur ; dans la seconde, au contraire, plus d'accent, plus d'aise, et je ne sais quelle lueur d'espoir. Pour dernier trait, la plainte qui terminait par quelques pleurs tous les morceaux précédents, et qui revenait avec une monotonie dont l'effet était de les rattacher par le même lien de tristesse, a disparu à la fin de celui-ci. C'est que la pensée du musicien, comme celle du poète, y aboutit au ciel même :

Fac ut animæ donetur
Paradisi gloria.

Tel est le *Stabat* de Pergolèse, tel que nous l'avons entendu, et tel que nous avons cru le comprendre. On a fait, on fait et on fera des *Stabat* de toute sorte et de valeurs diverses : Pergolèse, lui, a fait le *Stabat*. Nous en connaissons d'autres : aucun n'égale celui-là. La beauté du genre nous y semble épuisée, parce que la puissance légitime, et par conséquent ordonnée, de la douleur d'une âme maternelle y a été exprimée à son plus haut degré et sous tous ses aspects, par la puissance et l'ordre, par toutes les forces expressives et par les formes idéales du langage musical.

Il est temps de quitter la musique sacrée, et de voir si c'est dans l'expression des sentiments de l'âme par la voix humaine agrandie et soumise à un ordre idéal que la musique profane puise, elle aussi, ses beautés. Allons des petites œuvres aux grandes. En suivant cette route, nous rencontrons tout d'abord la chanson et la romance. Mais nous nous souvenons que nous ne sommes ni archéologue, ni historien de l'art musi-

cal, et nous ne voulons examiner qu'un très-petit nombre de morceaux d'une beauté reconnue.

La chanson railleuse, le couplet malin et mordant n'inspire pas fortement le musicien. C'est le trait qu'on y cherche, non la mélodie, et on regarde peu à la mélodie pourvu que le trait y soit. Rarement les chansonniers satiriques appellent un artiste inspiré à leur aide : ils font d'abord leur chanson, et puis ils y appliquent quelque vieil air qu'ensuite ils appliquent encore à vingt chansons différentes. Il leur arrive même de laisser l'air en blanc et au choix du lecteur. Les admirateurs de Béranger savent cela de reste. Ou bien, si la chanson aspire à revêtir une forme vraiment musicale, aussitôt elle devient mélancolique et triste. Toutes les chansons de table dont l'air est beau contiennent quelque allusion à la fragilité des joies terrestres et à la brièveté de la vie. C'est que le rire est une émotion superficielle qui ne vient pas du fond même du cœur. On rit avec l'esprit : c'est le sentiment seul qui chante. La musique rend mieux la gaieté que le rire, et bien mieux encore la passion et la souffrance que le bonheur et la gaieté. Aussi est-ce parmi les romances plutôt que parmi les chansons qu'il faut chercher la beauté musicale ; et là, on n'a vraiment que le choix. Cependant, nous ne citerons que trois morceaux de ce genre, ceux que notre siècle a le plus chantés et auxquels on revient de temps en temps, comme à des œuvres immortelles.

L'amour, qui de tous les sentiments de l'âme est le plus vif, est aussi celui qui fournit à la romance ses plus brillantes inspirations. Mais comme l'amour est

rarement heureux, et d'ailleurs, comme lorsqu'il est heureux il se tait ou se cache, ce qu'il chante, ce sont habituellement ses désirs inutiles, ses mécomptes, ses regrets ou ses colères contre l'ingratitude de l'objet aimé. Voilà pourquoi la romance, sous sa forme la plus exquise, est presque toujours une élégie chantée. Ce style élégiaque de la musique a toute sa plus suave délicatesse dans l'air que Martini [1] a composé sur les paroles bien connues de Florian :

> Plaisir d'amour ne dure qu'un moment;
> Chagrin d'amour dure toute la vie.

Voilà la conclusion désespérante qu'un cœur trompé tire toujours de ses désenchantements. Comme la mélodie s'appesantit sur ces mots : *toute la vie!* Mais il faut s'expliquer. Quelle affreuse calamité peut justifier cette maxime désolée? La musique le dit, bien mieux en vérité que les paroles; mais puisqu'on ne cite que les paroles, les voici :

> J'ai tout quitté pour l'ingrate Sylvie ;
> Elle me quitte et prend un autre amant.
> Plaisir d'amour ne dure qu'un moment;
> Chagrin d'amour dure toute la vie.

[1] Il y a eu plusieurs Martini. Celui dont il est question ici est Martini (Jean-Paul-Égide). Son nom véritable était Schwarzendorf. Il naquit le 1er septembre 1741, à Freystadt, dans le haut Palatinat. Il mourut le 10 février 1816. Employé d'abord par le roi Stanislas à Nancy, puis à Versailles par le duc de Choiseul, et enfin surintendant de la musique du roi Louis XVIII, il a écrit des mélodies, de la musique de chambre, de la musique d'église et enfin des opéras. Il a laissé aussi quelques ouvrages didactiques. (Voir M. Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, p. 302, t. VI.)

La seconde phrase du chant est l'expression émue et pénétrante du chagrin causé par cette cruelle ingratitude. Les autres vers de Florian ont cette naïveté affectée, commune à tous ses personnages :

Tant que cette eau coulera lentement
Vers le ruisseau qui borde la prairie,
Je t'aimerai, me répétait Sylvie.
L'eau coule encore; elle a changé pourtant.
Plaisir d'amour ne dure qu'un moment, etc.

Le ton fade de la bergerade a disparu dans la simple et ravissante mélodie de J.-P. Martini. De cette poésie, il n'a pris que le sentiment profond, vrai, éternel, qu'elle n'a pu complétement fausser. Sa musique a, par elle-même, une valeur et une beauté réelles ; et la preuve, c'est qu'arrangée pour le piano seul, et remise en vogue depuis quelque temps, elle charme, dans ses proportions restreintes, autant que les meilleures œuvres classiques.

Le chant musical n'est souvent qu'une heureuse traduction de certaines paroles. C'est le contraire qui devrait avoir lieu; la musique y gagnerait, et quelquefois aussi la poésie. Chateaubriand n'était poëte qu'en prose. Les vers qu'il a publiés sont généralement. pénibles et froids: la verve y manque absolument. Mais une fois par hasard il a composé une romance tout à fait poétique, et cette romance n'est que la traduction « d'un air des montagnes d'Auvergne, remarquable par sa douceur et sa simplicité [1]. » Cependant,

[1] Chateaubriand, *Aventures du dernier Abencérage,* vers la fin, en note.

sa touchante traduction, comme il arrive toujours, ne vaut pas le texte qui est resté dans toutes les mémoires, et dont l'auteur anonyme ne prévoyait assurément pas la fortune. Le cœur humain s'est reconnu dans cette mélodie qui convient à tous les genres de regrets, mais surtout au regret de l'amante éloignée et de la patrie absente :

Oh ! qui me rendra mon Hélène,
Et ma montagne et le grand chêne !
Leur souvenir fait tous les jours
Ma peine ;
Mon pays sera mes amours
Toujours.

L'amour heureux et tranquille ne chante guère, avons-nous dit : il s'enveloppe de mystère, et le silence est le mystère de la voix. Cependant si quelques bruits de l'âme, purs comme l'âme elle-même, s'échappent de la retraite où il se cache, la muse a le droit de les recueillir. C'est ce qu'a tenté avec succès Amédée de Beauplan, dans son délicieux nocturne : *Dormez, dormez, chères amours*, « qui parut en 1820 et qui a fait le tour du monde, » dit M. Scudo [1]. La sollicitude dévouée de l'amour passionné, qui veille sur l'être aimé, le protége et appelle doucement le sommeil sur ses paupières, a trouvé là sa parfaite expression musicale. Les jeunes mères ont vu leur bien dans cette ravissante *berceuse ;* elles s'en sont emparées; et leurs lèvres harmonieuses la pourraient

[1] *Critique et littérature musicales,* première série, troisième édition, p. 344 ; ESQUISSE D'UNE HISTOIRE DE LA ROMANCE.

bien transmettre à la postérité. On y va par de moins sûrs chemins.

Dans la plupart des romances, le sentiment, la passion, la douleur même se voilent de mélancolie, s'adoucissent en s'exhalant et n'éclatent presque jamais en accents tragiques ; ou, si elles s'emportent jusque-là, il est rare que le chant ne s'exagère pas et sache se préserver de l'enflure d'un faux lyrisme. Sans méconnaître les conditions essentielles du genre, sans en violer un seul instant les lois, mais en demandant à l'âme elle-même l'entière confidence de ses émotions les plus pures, les plus vives, les plus profondes, François Schubert a mis dans la simple chanson le mouvement dramatique et la puissance pathétique des œuvres maîtresses. Sa mélodie, sobre d'effets, mais d'une incroyable justesse d'expression et appuyée sur une harmonie qui l'avive bien loin de l'éteindre, s'empare du cœur, l'agite, le trouble, le brise même quelquefois. Écoutez ses *Plaintes de la jeune Fille*. Si vous avez souffert jamais d'une blessure pareille à celle qui arrache à la pauvre enfant ces gémissements et ces sanglots, vous croirez entendre dans cette voix désespérée le cri de vos propres angoisses renaissantes, et, quoique déchiré par vos ressouvenirs, vous vous surprendrez à savourer, vous aussi, les étranges délices qui se mêlent à nos plus amers regrets. Mais en même temps que vous serez touché, vous admirerez. Un noble attachement est deux fois beau, s'il a d'assez fortes racines pour survivre à son objet, car il revêt alors l'éclat immaculé des affections idéales. Il est vrai que ce qui le soutient et le nourrit,

c'est la flamme divine de l'espérance. Mais combien est beau cet espoir lui-même, et comme F. Schubert en avait compris la grandeur, lorsqu'il trouva le chant sublime qui traduit cette religieuse poésie de *l'Adieu:*

Voici l'instant suprême,
L'instant de nos adieux!
O toi, seul bien que j'aime,
Sans moi retourne aux cieux.
La mort est une amie
Qui rend la liberté;
Au ciel reçois la vie,
Et pour l'éternité!

Si la romance est l'élégie de la musique, la cantate en est l'ode. Comme l'ode, la cantate exige un souffle puissant. Les plus belles cantates, les seules belles peut-être, sont les chants nationaux, parce qu'on y sent frémir l'âme d'un peuple tout entier. Le vrai chant national est celui qui manifeste dans tout son éclat le sentiment permanent et caractéristique d'un peuple, celui qui est le principe de sa grandeur, de ses progrès, de sa durée. L'Angleterre a son chant national. Cet hymne ample et grave, d'une inspiration plus profonde que brillante, ne s'échauffe que par degrés, mais il s'échauffe en se développant, et retentit en accents d'une magnificence religieuse et pénétrante. Ainsi fait l'âme qui avance patiemment, mais toujours, et qui se déploie sans se déchaîner. La France n'a pas encore trouvé son chant national. *La Marseillaise* est sublime: l'amour de la patrie et de la liberté, cette vie complète des peuples, y vibrent

en sons terribles. Cependant, l'âme française ne s'y exprime pas encore dans sa définitive grandeur, et n'y montre pas tous les sentiments essentiels de son caractère; car si la France s'élance avec l'entraînement de la passion à la guerre et à la destruction du mal, elle aspire d'un amour immense et inextinguible à l'organisation féconde des forces civilisatrices du monde. Le chant où éclatera cet amour n'existe pas encore.

La musique, en réunissant toutes ses énergies expressives, devient dramatique et produit l'opéra. Le degré inférieur de l'opéra est l'opéra *buffa*, ou comique; son degré supérieur est l'opéra *seria*, ou grand opéra. Dans l'un comme dans l'autre, les passions sont aux prises; dans l'un comme dans l'autre, la plupart des sentiments de l'âme sont exprimés. La différence, c'est que dans l'opéra comique on rit quelquefois, on est plus gai; mais on y pleure aussi, et nous voyons souvent qu'on y pleure presque autant qu'on y rit. Le rire continu est plus insupportable de beaucoup que la tristesse continue. La musique est une forme essentiellement idéale: pour idéaliser le rire, elle est obligée de l'adoucir, de le tempérer, de le voiler, et même de le tremper de quelques larmes. Voilà ce que n'ignorèrent jamais les grands interprètes de l'âme humaine, poëtes ou musiciens.

Voilà ce que Mozart n'ignorait pas. Il a la double gloire d'avoir créé le type de l'opéra comique dans *les Noces de Figaro*, et le type du grand opéra dans son *Don Juan*, bien que l'élément comique y tienne encore une notable place. Nous allons chercher, dans ces

deux chefs-d'œuvre, l'expression musicale des sentiments de la belle âme, ou tout au moins de l'âme embellie autant que possible.

Dès que la musique prend le caractère dramatique, le chant seul ne lui suffit plus ; la parole poétique lui devient nécessaire. Cela se conçoit : l'essence du drame, c'est l'action, et, nous l'avons montré plus haut, la musique n'exprime pas ou n'exprime que très-peu l'action. Mozart lui-même a proclamé ce principe dans le fragment de lettre par nous cité : « Des vers, certes, la musique ne peut s'en passer [1]. » Un charmant poëte, mort naguère, qui était initié à tous les secrets de son art et incapable d'en abdiquer les droits, Alfred de Musset, a reconnu, dans son discours de réception à l'Académie française, que dès que l'acteur chante et tant qu'il chante, l'action est suspendue. La musique dramatique a donc besoin de la poésie. Mais elle doit s'en servir et non s'y asservir. En conséquence, le musicien doit guider le poëte. Mozart dut très-probablement diriger plus d'une fois et plus d'une fois contenir la verve de Da Ponte. Puis, il ne mettait pas tout en musique : il se contentait d'appliquer le chant aux passages qui le pouvaient inspirer, abandonnant le reste au dialogue, ou au récitatif, cette prose de l'opéra. Il eût même préféré, avec sa haute raison, que les paroles de remplissage d'où le sentiment est absent fussent simplement déclamées sur un accompagnement modéré de l'orchestre [2]. En outre, il savait bien que les beaux sentiments

[1] *Mozart*, par M. l'abbé Goschler, p. 286.
[2] *Id.*, ibid., p. 256.

ne jaillissent que du conflit des passions et des caractères, et que c'est en se heurtant aux âmes laides que les belles âmes jettent les plus vives étincelles poétiques et musicales. Il faut donc des méchants dans le drame ; mais il en faut peu, et surtout il importe que leur laideur morale ne paraisse qu'au degré nécessaire à la vérité et au mouvement des situations, et s'arrête au point où elle exciterait le dégoût. « Cependant, les passions, violentes ou non, ne doivent jamais être exprimées jusqu'au dégoût, et la musique, même exprimant la situation la plus horrible, ne doit jamais blesser l'oreille, mais au contraire plaire toujours, c'est-à-dire rester musique[1]. » D'où il suit naturellement que la laideur du tout n'est pas plus admissible que celle de la partie, et que si le choc des passions produit, dans une situation, un désordre inévitable, ce désordre doit devenir, à force d'art, un élément d'ordre et d'harmonie.

Toutes ces règles excellentes que Mozart a posées dans ses lettres à son père, il les a suivies religieusement dans les deux opéras dont nous voulons faire brièvement l'examen.

Et d'abord *le Mariage de Figaro* du Théâtre-Français est, au fond, un pamphlet tout rempli d'allusions politiques, de traits satiriques, de critiques, de malices : rien de tout cela n'est susceptible de revêtir une belle forme musicale ; Mozart a donc laissé à Beaumarchais cet arsenal qui n'était pas à son usage. De ce premier côté, il règne en maître sur le poëme

[1] *Mozart,* par M. l'abbé Goschler, p. 283.

qu'il adopte. Mais il le domine encore d'une autre façon. Un ferme et judicieux critique l'a justement remarqué[1] : quoi qu'en ait pu dire Beaumarchais dans sa préface et dans sa note sur les caractères et habillements, la plupart de ses personnages sont d'une moralité singulière. Il nous abandonne le comte Almaviva. Je le crois bien. Mais les autres? Suzanne n'a-t-elle, comme il le prétend, aucune effronterie? Figaro n'est-il autre chose que la personnification de la raison assaisonnée de saillies? La comtesse n'est-elle pas un peu trop près de se consoler des infidélités de son mari auprès d'un autre, et de quel autre! de son filleul, petit page de seize ans? Et celui-ci? N'est-il qu'un *charmant polisson*, pour emprunter les expressions de Beaumarchais? et, bien que cette qualification soit déjà un peu vive, le mot de *libertin* ne serait-il pas plus juste ici? Quoi qu'il en soit, ces caractères qui sont tous sur la pente du vice, les uns au bas, d'autres au milieu, d'autres tout en haut, Mozart les a-t-il acceptés tels qu'ils étaient sortis du cerveau de Beaumarchais? Son génie le lui défendait. En passant par son âme si pure, ils se sont purifiés; leurs vices se sont atténués; leurs passions ont reçu comme une teinte exquise de sensibilité vraie et décente, et d'idéale mélancolie.

Prenez-les un à un, et voyez comme la musique du maître les peint bien tels qu'il les a conçus, et tels que lui seul les pouvait concevoir. Une complète analyse de l'opéra serait ici trop longue. Jugeons chaque ca-

[1] M. Scudo, *Examen des* Noces de Figaro, dans la *Revue des Deux-Mondes,* 1er juillet 1858.

ractère, chaque sentiment d'après le morceau où il est le plus exactement exprimé.

Dès le premier duo, où se trouve cette phrase :

Ah! il mattino alle nozze vicino,
Quant' è dolce al mio tenero sposo
Questo bel cappellino vezzoso
Che Susanna ella stessa si fè!

le valet de chambre et la soubrette, Figaro et Suzanne, se présentent comme deux amants qui, au lieu de se lutiner réciproquement, se témoignent une affection franche, mais honnête, sérieuse, pleine de douceur. Immédiatement après, Figaro, éclairé sur les desseins du comte à l'égard de sa fiancée, chante un air où il y a de l'ironie sans doute, et même de la menace, mais aussi de la tristesse. Il se vengera ; le comte sera puni : cela est certain ; toutefois, le plaisir anticipé que lui cause déjà la vengeance n'empêche pas Figaro de souffrir d'une atteinte personnelle. Qu'on écoute avec soin le morceau :

Se vuol ballare
Signor contino,
Il chitarrino
Le suonerò.
Se vuol venire
Nella mia scola,
La capriola
Le insegnerò.
Saprò... ma piano!
Meglio ogni arcano
Dissimulando,
Scoprir potrò... etc., etc.

on y surprendra, comme nous, la note que rend

une âme blessée. Cette note, Mozart ne la manque jamais.

Le morceau de la vengeance, chanté par Bartolo, est d'une force et d'un caractère qui rappellent immédiatement à la mémoire de l'auditeur toutes les avanies que le comte et Figaro ont fait endurer au vieux docteur dans le *Barbier de Séville.*

La plus fine perle de cette œuvre, c'est le rôle de Chérubin. Nous allons répéter ici des choses cent fois dites : mais la science n'a pas peur de répéter autrui quand la vérité doit y gagner. Le Chérubin de Mozart, c'est l'âme qui s'éveille aux premières et chaudes haleines de l'amour; c'est une fleur qui s'entr'ouvre aux premiers rayons de la passion; c'est un cœur qui se sent troublé, sans pouvoir définir le sentiment délicieux qui l'agite. Le péril était ici d'exprimer le trouble des sens au lieu des vagues tressaillements de l'âme. Ce péril, Beaumarchais l'a cherché. Il lui a plu, il le dit lui-même, de nous montrer un enfant qui s'élance à la puberté : et l'on sait quels intimes priviléges son Chérubin envie à Suzanne [1]. Dans le Chérubin de Mozart, rien de pareil, absolument rien. C'est celui-ci qui est timide à l'excès, non l'autre. Si l'autre osait! Mais l'enfant qui chante :

Non so più cosa son, cosa faccio,
Or di foco, ora sono di ghiaccio;
Ogni donna cangiar di colore,
Ogni donna mi fa palpitar.
Solo ai nomi d'amor, di diletto,
Mi si turba, mi s'altera il petto.... etc., etc.

[1] « Chérubin (dans Beaumarchais) ne représente pas un moment de

et qui chante ensuite avec une voix ravissante cette interrogation pleine d'ardeurs craintives :

Voi che sapete
Che cosa è amor,
Donne vedete
S'io l'ho nel cor.
Quello ch'io provo
A voi dirò,
E' per me nuovo
Capir nol so.... etc.

celui qui confie ainsi à deux femmes ce que l'on cache toujours quand on en a la claire conscience, et surtout ce que l'on ne révèle qu'à un seul, celui-là c'est la pure et définitive personnification de l'âme qui n'a encore entrevu que l'aurore de l'amour.

A côté de ce chant de confuse espérance, nous placerons, nous qui cherchons surtout l'âme dans cette musique, nous placerons, dis-je, le morceau où la comtesse exhale en accents d'une mélancolie profonde, navrée, l'amer regret de ses riantes illusions perdues et de son bonheur évanoui :

Dove sono i bei momenti
Di dolcezza et di piacer!
Dove andaro i giuramenti
Di quel labbro menzogner!

Quel art ou quel artiste rendra jamais avec cette

l'âme humaine, ce moment aimable et charmant, où le cœur qui s'éveille à la tendresse ne la conçoit qu'avec la pudeur. Chérubin représente un moment de la jeunesse, et je dirais volontiers un chapitre d'histoire naturelle. » M. Saint-Marc Girardin, *Cours de littérature dramatique,* dans *le Magasin de librairie,* t. Ier, 2e livraison, p. 232.

éloquence poignante le cri du cœur mortellement outragé ? Dans ces notes déjà résonne l'indignation douloureuse de dona Elvire.

Sous la touche délicate et chaste de Mozart, la camériste Suzanne est devenue, peu s'en faut, une personne non-seulement spirituelle, mais distinguée. On a pu dire, non sans raison, que son récitatif du quatrième acte pèche peut-être par un léger excès de noblesse. Heureuse faute, si c'en est une ! Quant au comte Almaviva, en perdant une bonne part de son audace raffinée et de son insolence de séducteur habitué au succès, on ne peut nier qu'il n'ait beaucoup gagné. Mozart l'a transformé comme les autres : le pamphlet en souffrirait ; mais la musique s'en trouve bien.

Qu'est devenu cependant l'élément comique ? Il n'a point disparu : il persiste, mais sous la forme tempérée du sourire. Nous le retrouvons, empreint d'une affection cordiale, dans l'air si célèbre où Figaro dit adieu au damoisel subitement métamorphosé en soldat par le courroux du comte :

Non piu andrai, farfallone amoroso !...

Il paraît, aimable et pétillant, dans le duo incomparable de *la Lettre*. Il éclate en traits brillants dans le *finale* du second acte, après la scène du cabinet, alors que tous les personnages peu à peu rassemblés mêlent leurs passions diverses, confondent leurs voix, et s'accordent en un magnifique ensemble, où l'ordre musical sort du désordre même, et où les sourires, semblables à des oiseaux moqueurs, voltigent et s'en-

tre-croisent autour d'Almaviva mystifié : effet singulièrement compliqué, et naturel cependant, que la musique peut seule produire ; problème insoluble pour tout autre art que celui-là, et que Mozart a résolu avec une puissance jusqu'alors inconnue, en attendant que Rossini le vînt résoudre presque aussi heureusement dans la dernière scène du premier acte du *Barbier de Séville.*

Mais dans ces combinaisons si variées des voix humaines entre elles et avec l'orchestre, ce sont bien toujours des sentiments, des passions, des âmes qui chantent, et leurs voix ne sont jamais couvertes par celles des instruments. Le gosier de l'homme y demeure l'instrument par excellence. Le violon, l'alto, la basse, le quatuor en un mot, dont les cordes riches en harmoniques, imitent le mieux la voix humaine, ne viennent qu'au second rang ; et après ceux-là, et rarement, les instruments à vent dont les sons inharmoniques et stridents étoufferaient tout le reste. C'est ici le lieu de rappeler un principe fondamental devant lequel Mozart s'est incliné avec l'humilité des maîtres : l'idée veut être peu vêtue. Oui, et surtout en musique, car en musique plus que partout ailleurs, sous l'excès de la forme l'idée s'évanouit. Certains novateurs qualifient de pâle la musique de Mozart. Je le conçois : quand l'œil s'est habitué à regarder dans les fournaises, la lumière céleste lui paraît terne et blafarde.

Ainsi Mozart, dans *les Noces de Figaro*, a idéalisé tantôt en les atténuant, tantôt en les agrandissant, cet ordre de sentiments moyens que comporte l'opéra comique. Il s'est inspiré de la poésie de Da Ponte,

sans la subir comme un joug, et de l'âme humaine, telle qu'elle était de son temps, sans en exprimer ni tout le scepticisme, ni toute la corruption. Il a chanté ce qui se chante, c'est-à-dire les émotions que l'âme éprouve ; il n'a pas chanté ce qui se dit en ricanant ou ce qui se pense intérieurement. En un mot, obéissant à son génie, le plus spontané peut-être qui fut jamais, avec celui de Raphaël, il a été musicien sans égal, il n'a pas été philosophe.

Dans le *Don Juan*, où il a porté jusqu'au sublime la science et l'inspiration musicales, Mozart n'a pas été plus philosophe que dans *les Noces de Figaro*. C'est se laisser éblouir et fasciner par cet incomparable chef-d'œuvre que d'y voir, ici le cri de la société du dix-huitième siècle en péril ; là le génie des révolutions assistant à l'agonie d'un monde qu'il vient de terrasser ; plus loin, un disciple de Spinoza prenant son essor pour s'élancer dans le tout sans rivage de la vie universelle, lorsqu'un abîme sépare l'épicuréisme de don Juan du panthéisme de Spinoza ; c'est enfin grossir et altérer cette musique que d'y trouver « tous les éléments du vieux monde qui va disparaître [1]. » Mais c'est être profondément juste et clairvoyant que de dire que Mozart « exprime tous les sentiments de l'âme humaine, depuis le demi-sourire de la grâce et les transports de l'amour, jusqu'aux sombres terreurs de l'âme religieuse [2]. » Dans le *Don Juan*, on entend vibrer l'accent musical de toutes les passions de notre

[1] *Critique et littérature musicales,* par M. Scudo, troisième édition, p. 195, 196, 209, 225.

[2] *Id.,* ibid., p. 224.

nature. Le commandeur a bien la voix auguste du père de famille atteint dans la personne de sa fille, et mourant pour sauver l'honneur de sa maison. Écoutez-le crier au séducteur ce défi terrible : *Battiti meco!* Mais écoutez aussi comme, à la fin, son âme investie des droits de la justice divine fait tonner sourdement aux oreilles du coupable cette prédiction sinistre : *Di rider finirai pria dell' aurora!* Dona Anna est fille autant qu'amante. Le récitatif par lequel elle exprime sa douleur à la vue du corps gisant de son père est au-dessus de tout éloge : ce sont des exclamations déchirantes entrecoupées de sanglots : *Quel sangue!... quella piaga!... quel volto tinto e coperto del color di morte!... Ei! non respira più!* — Elle le touche, elle frissonne : *Fredde le membra... Padre miò caro... padre, padre amato!... io manco!... io moro!...* — Et là son chant s'arrête. Les consolations que lui offre son fiancé Ottavio sont d'une sensibilité délicate et éloquemment sincère : c'est le langage de l'amour dévoué : *Lascia, ò cara, la rimembranza amara! hai sposo!* — Il faudrait tout citer, et pouvoir citer la musique.

Le don Juan de Mozart est, comme il devait l'être, un grand seigneur corrompu, épicurien, sensuel et incapable de s'arrêter un seul instant dans la poursuite de ses jouissances. Tous les traits de cette physionomie ont été dessinés par le musicien, mais avec une distinction et un goût qui en écartent toute expression de volupté grossière. Et cependant, quel entrain, quelle verve étincelante, quelle passion séduisante et à propos contenue, dans tous les airs

qu'il a mis sur les lèvres de ce libertin ! quel cœur de jeune fille se méfierait de la phrase si suave et si persuasive :

> Là ci darem la mano,
> Là mi dirai di si!

Jamais le mobile désir prit-il mieux le langage de l'ardeur intime et de l'affection sincère? C'est encore un mensonge, mais combien mélodieux et décevant, que cet air par lequel don Juan essaye de tromper Elvire une fois de plus : *Deh! vieni alla finestra, ô mio tesoro! deh! vieni a consolar il pianto mio!* tandis que l'accompagnement vif et railleur, en quelque sorte, donne au chant le plus spirituel démenti [1] ! Le fourbe s'était un peu plus démasqué précédemment, lorsqu'il avait chanté à Zerlina :

> Si, ben mio, son tutto amore.
> Vieni un poco. — In questo loco,
> Fortunata io ti vo' far.

Mais Masetto paraissant à point l'avait empêché d'al-

[1] Vous souvient-il, lecteur, de cette sérénade
Que don Juan déguisé chante sous le balcon?
Une mélancolique et piteuse chanson,
Respirant la douleur, l'amour et la tristesse.
Mais l'accompagnement parle d'un autre ton.
Comme il est vif, joyeux, avec quelle prestesse
Il sautille! On dirait que la chanson caresse
Et couvre de langueur le perfide instrument;
Tandis que l'air moqueur de l'accompagnement
Tourne en dérision la chanson elle-même,
Et semble le railler d'aller si tristement.
(Alfred de Musset, POÉSIES : *Un Spectacle dans un fauteuil,* strophes XIV et XV.)

ler plus loin, et la mesure avait été gardée. Don Juan, si mielleux avec les pauvres victimes qu'il abuse, est dur avec le misérable complice de ses désordres : cependant, il le cajole, afin de le retenir à son service, dans le *duetto* du second acte : *Eh ! via buffone !* Il en a besoin pour se frayer les voies ; il lui confie les préparatifs de ses fêtes. La gaieté étourdie et insouciante de l'homme de plaisir, qui veut se divertir, et que l'on se divertisse autour de lui, retentit comme une fanfare dans le morceau plein de folle vivacité :

Finchè dal vino
Calda han la testa,
Una grand festa
Fa preparar !
Se trovi in piazza,
Qualche ragazza,
Teco ancor quella
Cerca a menar !

Ce caractère de voluptueux que rien n'effraye se maintient jusqu'au bout, et jusqu'au bout la musique l'exprime avec une incroyable fidélité. A la dernière scène, don Juan soupe et chante son refrain favori :

Vivan le femine !
Viva il buon vino !

Le commandeur frappe à la porte, et :

Don Giovanni, a cenar teco
M' invitasti, e son venuto.

dit-il de sa voix lugubre. L'incorrigible écervelé le brave :

Non l' avrei giammai creduto,
Me faro quelchè potrò.

Téméraire jusqu'au délire, don Juan ose mettre sa main dans la main du spectre, et la musique, en trois notes brèves, exprime son audace, suivie à l'instant d'un cri d'effroi :

Il commendatore. Dammi la mano in pegno!
Don Giov. Eccola! — Ohimè!

C'est sa dernière folie. On sait quel châtiment la suit. Cette lutte suprême entre le meurtrier et sa victime, devenue son juge et son bourreau, a été rendue par Mozart avec une puissance mélodique et harmonique qui remplissent l'âme de je ne sais quelle horreur religieuse. Cette impression a été déjà produite par quelques parties de l'ouverture et par la première scène. L'effet s'en élève ici jusqu'au sublime. Le son qui est impalpable, aérien, sans limites appréciables, se prête bien mieux que la forme plastique ou pittoresque à l'expression du sentiment de l'infini, et par conséquent du sublime. Mozart s'est servi en maître, disons plus, en chrétien, de cette puissance de la musique. D'ailleurs, certains pressentiments l'y portaient. Il prévoyait sa fin prochaine : dans son *Don Juan*, il préludait à son *Requiem*, où il a versé toutes les tristesses ineffables de son âme, à cette époque constamment et prématurément occupée de la pensée de la mort.

A chacun des autres personnages de ce drame

Mozart a donné, si je puis le dire, le caractère musical qui lui convient : à Leporello, tantôt l'emphase fanfaronne d'un valet fier des conquêtes de son maître, comme dans le fameux air de *Madamina;* tantôt l'honnêteté accidentelle ; tantôt la terreur superstitieuse et comique ; à Masetto, la jalousie toujours vigilante et ombrageuse, et la finesse narquoise d'un époux de village ; à Zerlina, cette charmante fille du génie poétique de Da Ponte, la coquetterie enfantine et crédule, et la tendresse spirituellement câline ; à dona Anna la passion fière ; à don Ottavio, la grâce élégiaque : à tous, une âme, et vivante. Et lorsque ces âmes se réunissent toutes, comme dans le *finale* du premier acte, si riche, si compliqué, si merveilleusement enchaîné dans toutes ses parties, le conflit des passions contraires, au lieu de produire la confusion, engendre la plus magnifique harmonie, et l'art musical a comblé la mesure de sa puissance.

Nous avons dit que la musique a le pouvoir et le droit d'exprimer les émotions de l'âme humaine en présence du paysage, et aussi, quoique à un degré beaucoup moindre, quelques-unes des voix de la nature animale et physique. Mozart n'a usé de ce droit que rarement et en passant. Cependant, entre les mains d'Haydn et de Beethoven, ce genre de composition a produit des chefs-d'œuvre. Examinons rapidement *les Saisons*, du premier, la *Symphonie pastorale,* du second, et voyons si dans ces deux grandes partitions la nature détrône l'homme, ou si elle sert seulement à exciter en lui des sentiments d'un ordre particulier, et à suggérer à l'artiste des beautés musi-

cales marquées encore du caractère psychologique et spiritualiste.

Les Saisons, de Haydn, sont un *oratorio.* Non-seulement l'homme y est, mais il y chante. Dans cette série de tableaux, pour la plupart d'un style religieux, l'homme est le personnage principal : la nature n'est qu'un cadre ou un moyen de fournir à l'âme des émotions, et de lui faire éprouver des sensations qu'elle exprime tantôt par des mélodies accentuées, tantôt par un récitatif. C'est le paysage musical, mais entendu comme Poussin concevait le paysage pittoresque. Trois voix, deux d'homme et une de femme, tantôt réunies, tantôt séparées, y représentent l'âme individuelle; un chœur nombreux, l'âme collective : l'orchestre alterne avec les voix, et les accompagne quand elles chantent. Si le printemps réchauffe la terre, l'orchestre essaye de le faire sentir, en reproduisant les bruits de la nature à son réveil; mais l'homme apparaît aussitôt : le laboureur quitte son foyer et va reprendre ses travaux :

Le laboureur s'empresse;
Il emmène ses bœufs [1], etc., etc.

Et le chant comme l'orchestre imitent ce qu'ils peuvent imiter, c'est-à-dire le pas lourd du bouvier et de son attelage. Si, en été, un soleil resplendissant se lève, un berger assiste à ce magnifique spectacle et en reçoit une émotion religieuse. Le maître a tenté de

[1] Je cite de mémoire la traduction des paroles allemandes, par M. Roger, de l'Opéra.

représenter autant que possible la pesante chaleur d'une journée de juillet à l'heure de midi : mais l'homme a été chargé, bien plus encore que l'orchestre, de s'adresser à l'astre brûlant et de lui dire :

Soleil, ton poids est lourd !

Les divers moments des saisons sont marqués par les différents travaux champêtres qu'ils amènent. En été, la moisson, interrompue par l'orage : en automne, la vendange et ses plaisirs ; la chasse et ses bruits où l'on distingue un peu la voix de la meute, mais beaucoup plus le son du cor, lequel est encore le souffle de l'homme ; en hiver, les jeux et les danses de la veillée, autour de l'âtre petillant. L'homme toujours, l'homme partout, avec ses rires, ses fatigues, ses joies, ses tristesses, et surtout ses élans d'amour et de reconnaissance envers le Créateur. La nature ne vient que comme un accessoire, très-développé il est vrai. mais jamais assez pour étouffer le principal et mettre l'homme à néant. L'imitation des chants et des cris des animaux ne frappe l'oreille qu'un instant, de façon à ajouter au tableau un trait expressif de plus, et à disparaître promptement. Le hautbois reproduit le chant du coq une ou deux fois; mais ce chant, habilement terminé en gamme chromatique, rentre bien vite dans l'harmonie de l'orchestre où il s'éteint. Ainsi. Haydn qui connaissait toutes les ressources de l'orchestre, mais qui en connaissait aussi les limites, n'a exprimé les bruits de la nature que pour rendre plus éclatante, plus sympathique. et par moments plus

pathétique et plus religieuse, la voix de l'homme, la première de toutes les voix.

Dans la *Symphonie pastorale* de Beethoven, plus de voix humaine : l'orchestre est abandonné à lui-même. C'est avec les seuls instruments que l'artiste va tenter le possible, rien de plus, mais tout le possible; et il l'accomplira.

En tête de l'introduction *(Allegro ma non troppo)*, on lit ces mots : « Satisfaction qu'on éprouve en arrivant à la campagne. » C'était inutile. Cette satisfaction, l'auditeur la ressent dès les premières notes. Une petite phrase fraîche et rustique, le chant d'un berger assis sous un arbre, éveille immédiatement dans l'esprit l'image d'un site champêtre. Cette impression une fois produite, elle persiste. Cette petite phrase est bien l'expression de l'âme charmée à l'aspect des prés, des eaux et des bois. Le motif est répété, laissé, repris, varié avec une monotonie ravissante, au milieu des bruits confus, mais harmonieux, de l'orchestre : c'est que l'âme cède à l'attrait du spectacle ; elle ne pense pas encore ; elle sent seulement, et toujours de la même façon ; la conscience de son bien-être est vague, ondoyante, mobile, comme le rêve ; le motif principal va, vient, ondoie comme ce sentiment. C'est bien une âme qui jouit ; mais elle est envahie, dominée par la nature ; de même l'harmonie envahit, domine la mélodie, qui ne paraît que pour disparaître aussitôt.

Mais peu à peu le charme du tableau s'épuise. L'âme l'a vivement goûté d'abord : elle s'est enivrée, elle a joui, puis elle a rêvé. Au rêve succède la pensée, et la pensée solitaire amène la mélancolie. Repliée sur

elle-même, au bord d'un ruisseau dont le murmure la berce, l'âme ne voit plus la campagne que d'un œil distrait. Le sentiment intime a pris la place de la sensation. Voilà ce que nous semble dire admirablement l'*andante*. La mélodie y est plus fréquente et plus marquée, plus profonde et plus triste. Cependant la nature continue le concert de ses mille voix ; mais ce concert ne domine plus l'âme ; c'est en dedans qu'elle regarde ; c'est elle-même qu'elle écoute, et les harmonies extérieures excitent son activité secrète, sans obtenir son attention. Il faudra un incident pour la tirer d'elle-même. Cet incident, ce changement de scène va se produire. L'âme y est préparée par le chant perçant et répété d'un oiseau qui termine l'*andante* et qui annonce d'autres chants.

En effet, le *scherzo*, à trois temps, et *allegro*, débute par le son du galoubet, préludant sur un rhythme très-vif et très-accentué. Ce sont les apprêts d'une danse de paysans. Invités deux fois au plaisir par l'instrument qu'ils aiment, les groupes se forment, ils se cherchent, ils se mettent en branle, et l'on assiste, en esprit, à un de ces bals de villageois où l'on ne glisse pas du bout des pieds comme dans nos salons, mais où chacun bondit sans vergogne, avec l'entrain de la gaieté et la vigueur de la jeunesse. Cet air de danse est d'un coloris charmant. Nulle erreur n'est possible : l'auditeur sait à merveille que c'est une danse, et par qui menée. Mais aucune joie n'est durable ici-bas. Tous nos plaisirs sont traversés, toutes nos fêtes sont attristées. Les sourds grondements du tonnerre annoncent un prochain orage. Déjà tombent de

larges gouttes de pluie. Les plus peureux s'enfuient ; les plus braves restent ; mais on sent que le bal est moins nombreux, que les danseurs hésitent, et le galoubet suspend de temps en temps sa bourrée pour regarder les gros nuages. Les sons qu'il rend deviennent de plus en plus rares ; on ne l'entend qu'à peine ; on ne l'entend plus. L'orage éclate bientôt dans toute sa fureur. La nature règne en maîtresse. L'orchestre tonne, le vent mugit sur les contre-basses, la pluie redouble, les torrents se déchaînent : le désordre est à son comble. Mais il dure peu. Insensiblement le tonnerre s'éloigne, les vents s'apaisent, le calme se fait. Alors l'âme revient, et dans un chant qui est un hymne, dans une mélodie incomparable, qu'on n'entend pas sans la plus vive émotion, elle exhale sa reconnaissance envers celui qui, après la tempête, lui rend la quiétude et le bonheur.

Ainsi dans toute cette symphonie, malgré l'absence de la voix humaine, c'est l'âme humaine qui chante au commencement, au milieu, à la fin, et si l'orage lui impose silence un moment, le calme, bientôt revenu, la laisse se répandre en accents attendris, en notes pathétiques où se trahissent ses émotions les plus pures, les plus douces et les plus nobles. Assez d'autres se chargeront du soin de relever les mérites scientifiques de cette composition ; pour nous, notre devoir n'était que d'y chercher et d'y découvrir l'âme. Elle y est, et à quel degré, nous l'avons montré. Beethoven lui a donné la nature pour théâtre : mais sur ce théâtre, l'acteur est toujours présent.

C'est encore l'expression agrandie et réglée des

sentiments de l'âme qui fait la principale, ou plutôt toute la beauté des morceaux qui appartiennent à ce qu'on nomme la musique de chambre. Cependant l'expression y est plus vague, plus livrée au caprice de la fantaisie. Ces compositions échappent à une analyse philosophique et ne peuvent guère être commentées qu'au moment même où elles sont entendues. Nous n'en parlons donc ici que pour ne point les omettre. Il suffit à notre dessein que des œuvres incontestablement belles aient attesté que la musique dans sa perfection n'est autre chose que la manifestation de nos sentiments agrandis et réglés, au moyen du son de la voix humaine ou des instruments qui l'interprètent, agrandi lui-même et soumis aux lois de l'ordre : il nous suffit aussi que les maîtres les plus admirés aient tracé à l'interprétation musicale de la nature physique les limites où notre théorie l'avait elle-même enfermée.

La danse n'est autre chose que le corps humain mettant dans ses mouvements l'ordre et l'expression qui sont dans un air de musique. Une danse sans ordre est une gesticulation extravagante et ridicule : une danse sans expression aucune serait stupide, et n'est pas possible, car les mouvements du corps ont par eux-mêmes une signification, voulue ou non voulue. Les danses antiques avaient toujours un caractère. tantôt religieux, tantôt belliqueux, tantôt amoureusement passionné. La danse a gardé de nos jours tous ces caractères, bien que l'influence chrétienne et spiritualiste les ait considérablement effacés. Une procession dont la marche lente est réglée tour à tour

par le chant des hymnes et par la musique est, au fond, une danse religieuse ; et nous aussi, comme David, mais moins vivement, nous dansons devant l'arche d'alliance. Une marche militaire, exécutée d'un pas, c'est-à-dire sur un rhythme rigoureusement uniforme, est encore une danse, avec cette seule différence que le corps n'y bondit pas. Nos ballets de théâtre sont des pantomimes, c'est-à-dire des interprétations des passions de l'âme au moyen de mouvements dont l'expression et le rhythme répondent au rhythme et à l'expression des instruments de l'orchestre. Nos danses de salon, quelque insignifiantes que nous les ayons faites, sont encore des mouvements du corps, réglés tant bien que mal par la musique, et qui expriment, pour le moins, le plaisir d'être ensemble et la joie d'une fête. Si elles nous ennuient, c'est que nous en avons peu à peu détruit le rhythme et l'expression, et qu'au vrai ce ne sont plus des danses, mais des promenades où l'on s'écrase et où l'on se cherche les uns les autres sans se retrouver. Une belle danse est celle qui exprime, par les mouvements harmonieux et gracieux d'un beau corps, l'état heureux d'une âme décente. En voulez-vous la preuve ? Faites danser un corps difforme, ou une personne triste et malheureuse, ou une créature impudique : ce sera ou ridicule et pitoyable, ou navrant, ou repoussant jusqu'au dégoût. Les seuls danseurs qui aient mérité de laisser un souvenir avaient la beauté physique, la grâce, la décence, et leurs mouvements exprimaient toujours les plus belles qualités du corps ou les sentiments les plus aimables de l'âme.

CHAPITRE VI

Poésie.

Vérification des principes du beau par les beautés de la poésie. Vue générale de la poésie : ses forces expressives ; combien supérieures à celles des autres arts. La poésie agrandit la nature ; elle agrandit le langage : comment? Différence entre la poésie et la versification. — Examen des principaux chefs-d'œuvre de la poésie. — Poésie épique : L'ILIADE. — Poésie lyrique : David, Pindare, Sapho. — Poésie dramatique : Eschyle, Sophocle, Euripide. — Drame moderne : Shakspeare. — Tragédie moderne : Corneille et Racine. — Comédie : Aristophane et Molière. — Satire ; esthétique de la satire ; sources où la satire puise ses beautés. — Fable : La Fontaine. — Roman : en quoi il appartient à la poésie. Sa définition. — Il n'y a pas de type achevé du roman. — Examen des romans les plus connus ou les plus admirés. Mme de Lafayette, Mlle de Scudéry, Daniel de Foë, Cervantes, Bernardin de Saint-Pierre et son PAUL ET VIRGINIE, Walter Scott et IVANHOE. — Romans sans idéal : JACQUES LE FATALISTE de Diderot. Le réalisme à la fois pratiqué et condamné par Diderot. — Fin de l'examen de la poésie.

La poésie est le premier des arts : elle a des forces expressives plus grandes, plus nombreuses, plus variées, plus flexibles que la sculpture, la peinture et la musique. Si donc notre théorie du beau est vraie, la poésie devra la confirmer plus pleinement encore que la musique et que les arts du dessin.

Rappelons ici ce qui a été déjà établi : que l'objet de l'art est la belle interprétation de la belle âme ou de la belle force, et que le but de l'art est d'élever et d'embellir l'âme de l'homme en la délectant par la contemplation du beau. Mieux que tous les autres arts, la poésie réalise cet objet et atteint ce but. Elle est par excellence l'expression puissante et ordonnée de l'âme et de la force puissantes et ordonnées ; elle

est par excellence la puissance qui élève et règle l'âme par la délectation que procure le beau.

L'instrument de la poésie, c'est la parole ou le langage articulé : et des signes expressifs dont l'art se sert, il n'en est aucun qui traduise l'âme au même degré que la parole. La parole porte au dehors l'âme tout entière. Non-seulement elle exprime le sentiment, mais elle le précise, elle en détermine les formes et les nuances : elle en marque la naissance, les développements successifs, les décroissements et les recrudescences, les abattements et les violences. Non-seulement elle exprime l'action sous tous ses aspects, mais elle en reflète, comme un miroir fidèle, tous les progrès et tous les effets. Non-seulement elle traduit la pensée, mais, en vertu de sa puissance d'analyse, elle la décompose jusque dans ses derniers éléments, sans toutefois en altérer l'unité. Ne pouvant parler aux yeux, elle s'adresse à l'imagination et lui présente des spectacles que la vue n'embrasserait jamais. Elle rit, elle pleure, elle dessine, elle peint, elle décrit, elle énumère, elle raisonne. Tel est l'incomparable organe de la poésie. Au moyen de cet instrument, elle fait passer dans ses œuvres le visible et l'invisible, l'âme et la matière, le fini et ce qui est sans bornes, l'univers et Dieu.

Voilà la puissance dont la poésie dispose. Voyons comment elle en use. La parole peut tout dire : cependant la poésie ne dit pas tout. Elle veut bien être vraie ; bien plus, elle le doit : mais elle se sert de la vérité selon son génie propre. La chronique raconte, enregistre tous les faits et gestes d'un roi : c'est sa façon

d'être exacte et vraie : l'histoire rapporte les grands événements de la vie des nations, puis elle en tire certaines conséquences et aussi certaines lois : c'est une autre façon d'être dans la vérité et dans l'exactitude ; la science démontre, analyse, dissèque, observe ; dans les phénomènes et dans les individus scrupuleusement étudiés, elle cherche la loi qui régit leur existence, et cette loi est encore de la vérité ; l'orateur essaye de prouver que l'intérêt de l'État est dans la paix ou dans la guerre, ou dans quelque grande mesure administrative ; ou bien que l'accusé est innocent ; et s'il y réussit, il pense avoir fait triompher la vérité. L'objet de la poésie est-il d'exprimer l'une de ces vérités diverses ou toutes ces vérités à la fois ? Non, car la poésie n'est ni la chronique, ni l'histoire, ni la science, ni l'éloquence. La poésie n'exprime qu'une seule vérité, la vérité idéale, c'est-à-dire l'âme ou la force arrivée par la puissance et l'ordre à ce degré d'éclat qui est la beauté. Le poëte ne rencontre dans la nature ni cette vérité idéale, ni les formes qui l'expriment : il les conçoit. Cette conception est donc une sorte de création, et de là le nom de créateur ou poëte, ποιητής. Toutefois cette vérité, c'est en prenant la réalité et la vie pour point de départ que le poëte s'élève à la concevoir, car c'est la vérité même de la vie, celle que réaliserait la vie si elle remplissait sa mesure. Aussi rien de plus réel, rien de plus naturel, rien de plus vivant que la vérité idéale.

Voilà pourquoi, mécontente de ce qu'elle trouve dans la nature ou dans l'histoire, la poésie agrandit tout ce qu'elle représente au moyen de la puissance

et de l'ordre. Si c'est un sentiment qu'elle exprime, elle y met une chaleur et une force supérieures, et le rend conforme à l'ordre moral, ou bien l'y ramène tôt ou tard ; si c'est une action, elle y met, avec plus d'énergie, plus de variété, et la soumet à l'unité d'un but poursuivi et atteint ; si c'est une pensée, elle s'efforce de lui donner des ailes et de l'élever à cette hauteur où elle s'éclairera des rayons de la vérité elle-même.

La poésie agrandit tous les caractères ; entre ses mains le brave devient vaillant, le prudent devient sage, le disert devient éloquent, le guerrier un héros, le héros un demi-dieu. Les femmes des poëtes grecs sont belles comme des déesses ; celles des poëtes chrétiens parfaites comme des anges. Voilà pour la puissance. Mais ces caractères agrandis, la poésie les soumet à la loi de l'ordre : tant qu'ils sont en scène, elle les veut semblables à eux-mêmes, et divers seulement dans les limites et les habitudes de leur humeur et de leur nature propre. Est-ce à dire qu'elle ne crée que des caractères sans défauts ? Non : ils ne seraient plus vrais ; mais tout en les faisant peccables et pécheurs, comme le sont les hommes, elle s'arrange de telle sorte que leurs qualités soient plus évidentes que leurs vices, ou qu'ils maudissent eux-mêmes leurs égarements, et qu'en fin de compte l'ordre ait raison, sinon dans les actes mêmes du personnage, au moins dans l'esprit du lecteur ou du spectateur.

Mais l'homme n'est pas seul ici-bas. Il naît, vit et meurt au milieu de ses semblables, et c'est en face ou à l'encontre du caractère de ceux qui l'entourent que

son caractère se déploie. Ainsi, dans la nature ou dans la vérité, les caractères vont par groupes; ces groupes, la poésie s'en empare et en exprime la vie complexe; mais elle les traite comme elle a traité l'individu, c'est-à-dire qu'elle les idéalise et leur impose le joug de l'ordre. Dans ses groupes, elle réunit des hommes meilleurs qu'ils ne le sont de coutume; mais elle ne compose pas ses groupes seulement de bons et grands caractères : ce ne serait plus vrai; ni seulement de mauvais: ce ne serait que laid; or, c'est à l'expression du beau qu'elle aspire. La poésie admet donc les caractères méchants et laids, mais en plus petit nombre que les beaux, et en les effaçant dans l'ombre; à moins que le très-prochain voisinage de ces basses natures ne contribue efficacement à rehausser la grandeur des autres. Ce n'est pas tout : elle rattache les personnages d'un même groupe par des liens si serrés, elle les mêle si bien les uns aux autres que tous paraissent emportés comme un seul et même être dans un seul et même mouvement. Par là elle obtient l'unité et l'harmonie. Enfin, sans abonder en sèches maximes de morale, elle s'y prend avec une habileté si consommée que, soit que les méchants qu'elle a groupés entre eux ou avec les bons soient vaincus dans le poëme ou qu'ils y soient vainqueurs, peu importe, ce sont toujours les bons ou ceux qui savent le redevenir qui obtiennent exclusivement nos sympathies et notre admiration.

Tous ces personnages agissent, et avec puissance; il le faut pour qu'ils soient beaux, chacun dans toute sa mesure. En agissant ensemble, ils produisent des

événements, des actions, des épisodes. Ces événements, ces situations, ces épisodes, la poésie les veut grands, pour qu'ils soient dignes des caractères qui y figurent. Puis elle les fait tous conspirer à une fin commune, à un même dénoûment. Elle en forme un seul événement, un seul tout, continu dans son développement, et de parties tellement connexes qu'un seul fait n'en puisse être ôté sans que l'unité soit brisée. Toujours, que son œuvre soit étendue ou qu'elle soit de courte haleine, la poésie y met l'unité, la proportion, l'harmonie : toujours son œuvre est un être qui a un commencement, un milieu, une fin; une sorte d'animal vivant plus ou moins, mais fournissant une existence complète.

Nous avons dit que la poésie peint au moyen des mots. Sans aucun doute, elle peint les corps, les âmes, la nature : mais elle se souvient que ses couleurs n'ont d'autre fond que la mémoire, d'autre fixité que celle des paroles ailées et fugitives. En conséquence, elle peint brièvement : et comme elle ne peut employer que quelques traits, elle les choisit essentiels, parlants, frappants, indélébiles. Elle fuit donc les longs portraits et les descriptions sans fin, qui s'effacent dans l'esprit à mesure qu'ils se déroulent. Quant à la nature, c'est un cadre où elle place l'homme, et elle fait ses cadres à la mesure de ses tableaux. D'ailleurs, la poésie a un moyen de rendre plus saisissants les portraits et les descriptions, et de les retenir en présence de l'esprit sans trop les prolonger : c'est de redoubler l'image en montrant l'objet une seconde fois dans un autre objet qui lui est semblable, par la comparaison proprement

dite ou par la comparaison abrégée qu'on nomme *métaphore*. On n'a pas assez compris le rôle de la métaphore et de la comparaison, lorsqu'on n'y a vu que des ornements : ces figures sont, pour la poésie, des forces expressives et pittoresques de la plus réelle utilité ; ce sont encore des procédés dont elle use avec succès pour agrandir les caractères des personnages et amplifier les aspects des choses.

Quand, au lieu d'exalter les vertus, la poésie blâme et châtie les vices, elle agrandit encore, elle idéalise encore par la puissance et par l'ordre. Il lui faut des adversaires et des victimes dignes d'elle. Elle s'attaque donc aux grands vices, ou aux vices des grands, ou aux vices de ces êtres grands par le nombre, qui s'appellent des peuples. Elle réunit dans un même individu et sur un seul visage les traits du même vice, épars dans la réalité. Si elle descend à railler de petits travers, elle les place dans tout leur jour, et les anime de tout le mouvement de la vie. Mais ici, plus que jamais, il faut que l'ordre ait raison. La poésie oppose donc au langage de la folie et du vice le langage du bon sens et de la vertu ; mais ce n'est pas assez : elle fait tomber le vice dans les piéges qu'il avait lui-même tendus ; elle montre la force puissante pour le mal, manquant son but et se blessant de ses propres armes, non pas au point d'en mourir, mais au point d'en recevoir la saignante égratignure du ridicule. Plus audacieuse et plus terrible, parce qu'elle parle directement au nom de la justice outragée, la satire représente le vice dans toute sa laideur, mais en même temps elle le déchire de son fouet. Que l'on re-

garde de près, que l'on cherche bien, on reconnaîtra que dans tout poëme digne de ce nom, d'une manière apparente ou cachée, directe ou indirecte, l'ordre a toujours le dessus.

Non-seulement la poésie agrandit la puissance et l'ordre des idées, des sentiments, des actions, des âmes et des choses, des événements et des situations, des portraits et des images; elle agrandit encore la puissance et l'ordre de la parole humaine. Du langage ordinaire, elle ne retient que la plus pure matière, et à cette matière elle imprime une forme éclatante, puissante, expressive au plus haut degré. Le vers existe, comme la musique, et comme la musique est accepté en vertu du droit qu'a l'idéal de se créer à lui-même des formes idéales. C'est une musique qui tient le milieu entre la parole ordinaire et le chant. Le vers agrandit la parole par l'accent, la cadence et la césure qui font monter, descendre et s'arrêter la voix. Il soumet les mots à un ordre régulier au moyen de la mesure, du rhythme, de la strophe, du refrain, des accouplements de mesures variées : et à tous ces effets il ajoute, dans certaines langues, l'effet de la rime. Ainsi resserrée dans les fermes limites du vers, la voix humaine retentit comme au sortir d'un instrument de métal, frappe d'un coup plus sûr l'oreille et la pensée, et laisse d'elle-même dans la mémoire un écho durable.

Mais des idées plates, des sentiments vulgaires, des détails techniques s'enveloppent en vain de ce riche vêtement. Sous l'ample draperie se devine la maigreur ou le vide. Le vers n'est donc pas plus à lui seul

la poésie que l'habit n'est l'homme. Quelquefois même le poëte se contente d'une prose brillante et nombrée qu'élèvent assez haut le souffle de l'inspiration et de la grandeur des images. Platon est poëte en prose ; Delille est prosaïque en vers. La prose est la forme naturelle du roman ; et cependant, quoique distinct de tous les genres de poëmes, le roman doit contenir une part notable d'idéal, sous peine de n'exciter nul intérêt et de n'avoir aucun caractère. Si le romancier n'est que le greffier de la vie de tous les jours, j'aime mieux la vie elle-même, qui est vivante et où je ne regarde que ce qui me touche. Le romancier est donc tenu d'être un peu poëte ; mais il peut l'être sans écrire en vers.

Ainsi, quelque divers qu'ils soient, et quelles que soient les convenances d'étendue, de temps, de lieu, d'appareil extérieur auxquelles chacun est astreint par sa nature propre, tous les genres de poésie se proposent d'exprimer la beauté idéale, et tous, pour y parvenir, agrandissent par la puissance et par l'ordre d'abord l'âme et la force, puis la parole, expression de l'âme et de la force. Une vue d'ensemble vient de nous l'apprendre ; l'examen analytique des grands chefs-d'œuvre de la poésie achèvera de nous en convaincre. Nous tâcherons d'être bref sans être sec, et de tenir le milieu entre la métaphysique et le cours de littérature.

Commençons par le poëme épique, et prenons *l'Iliade* qui en est le modèle achevé. Tous les principes de la science du beau que la raison nous a paru poser comme évidents, Homère les a appliqués dans

toute leur rigueur, guidé par un instinct de génie le plus sûr qui fut jamais.

Il y a dans la grande épopée grecque des dieux et des déesses, des héros et des héroïnes : tous ont un caractère admirablement dessiné, un caractère à la fois plein de vie et idéalement beau.

Parlons d'abord des dieux et des déesses. A ce sujet, une première remarque doit être faite : c'est qu'il n'y a pas, à proprement parler, de merveilleux dans *l'Iliade ;* il n'y a que du surnaturel. Le merveilleux, c'est le surnaturel auquel le poëte ne croit pas, et qu'il n'emploie que comme machine de théâtre. Ce merveilleux est toujours froid et factice, quel que soit l'art du poëte. Le vrai merveilleux n'est autre chose qu'une croyance religieuse. La foi est au fond : elle l'anime et le vivifie. Les dieux d'Homère sont vivants, parce que Homère est un croyant sincère et qu'il est dupe de ses dieux.

Homère n'invente donc pas ses dieux : il n'en a pas besoin, et il n'eût pas osé. Mais l'élasticité des mythes et le vague où les traditions diverses laissaient encore de son temps flotter les dogmes lui permettaient de choisir dans chaque caractère divin les traits les plus propres à composer, par leur réunion, un type à la fois religieux et poétique. Dans les mythes sacerdotaux, Jupiter était d'une part le fils de l'Éther, un fils du Ciel, une puissance élémentaire en un mot [1], et de l'autre une puissance protectrice des cités, un être intellectuel et moral. De cette conception Homère né-

[1] Cicéron, *De natura deorum,* III, 24. — Creuzer et Guigniaut, *Religions de l'antiquité,* t. II, p. 532. — *Ibid.,* 564 et suiv.

glige le côté purement physique et ne conserve que la puissance par laquelle Jupiter règne sur les dieux, sur les hommes et sur les éléments. A cette puissance il joint la bonté, et entre ses mains Jupiter devient un Dieu non point infini, non point parfait, mais grand et sublime. Tel il nous le peint au premier chant de *l'Iliade,* exauçant une prière, et d'un simple mouvement de sa tête ébranlant l'Olympe immense. Évidemment c'est là choisir et agrandir : c'est donc idéaliser. Cette puissance n'est nullement désordonnée : elle est soumise au destin, c'est-à-dire aux lois éternelles de l'ordre, et il ne manque au Zeus d'Homère que d'être lui-même la raison de ces lois qu'il respecte. Nous savons que Zeus est un époux tantôt infidèle, tantôt enflammé pour Junon d'une ardeur trop humaine. C'étaient là de grossières erreurs; mais si Homère a le tort de les avoir acceptées, il a le mérite d'avoir recueilli de beaux commencements de vérité. Ainsi, à Zeus il associe étroitement Athéné, sa fille, la fille de sa tête et la sagesse même. Zeus a pour cette personnification admirable de l'intelligence le plus paternel, le plus complaisant amour : tellement que lorsqu'il menace et terrifie les autres dieux, il n'a pour Athéné que des paroles de tendresse : « Rassure-toi, fille chérie, si je tiens maintenant un langage sévère : je veux toujours être doux pour toi [1]. » Et tandis qu'Athéné complète en quelque sorte Jupiter, elle s'oppose à Arès, ce type de la force brutale. Dans l'Olympe, comme aux yeux de la raison, l'intel-

[1] *Iliade,* ch. VIII, 25-38.

ligence est au-dessus de la passion violente et aveugle ; bien plus, elle la maitrise, et si le farouche Arès s'emporte, et, de colère, frappe sur sa cuisse, Athéné est là pour le gourmander et le punir en lui ôtant son casque, son bouclier et sa lance [1]. Lorsque Phidias eut à chercher les types idéaux de la puissance et de la sagesse, il se contenta d'ouvrir *l'Iliade*, et là il trouva ses modèles.

Les héros de *l'Iliade* sont vivants et vrais. Ils sont donc imparfaits, car tout homme est imparfait ou n'est pas. Quoi de plus vivant qu'Achille? Que de force, que de jeunesse ! quelles passions bouillantes, quelle ténacité indomptable, quelles fureurs et quelle prodigieuse énergie ! C'est la nature dans sa plus spontanée vitalité. Tout palpite en lui, le cœur et les sens, la convoitise et l'égoïsme. A la vue de sa proie qu'on lui enlève, il a le parler brutal et cru d'un soldat. « Ivrogne, aux yeux de chien, au cœur de cerf, dit-il à Agamemnon, au début du poëme, jamais tu n'as eu le courage de t'armer pour la guerre en même temps que le peuple, ni d'aller en embuscade avec les plus braves Achéens : cela te semble la mort même [2]. » Ce n'est point là de la rhétorique ; ce ne sont point des phrases, et celui qui parle ainsi n'est ni un manne-

[1] *Iliade*, ch. XV, v. 125.

Τοῦ δ' ἀπὸ μὲν κεφαλῆς κόρυθ' εἵλετο καὶ σάκος ὤμων,
Ἔγχος δ' ἔστησε στιβαρῆς ἀπὸ χειρὸς ἑλοῦσα
Χάλκεον· ἡ δ' ἐπέεσσι καθάπτετο Θοῦρον Ἄρηα.

[2] *Iliade*, ch. 1er, v. 225 et suiv. Je cite tantôt les fragments traduits par M. Al. Pierron dans son *Histoire de la littérature grecque*, tantôt la traduction de M. P. Giguet, tantôt enfin je modifie l'une ou l'autre interprétation.

quin, ni une abstraction. Il a tort, nous en convenons; mais ce tort, c'est le point de départ de tout le poëme; puis cet emportement terrible, Achille se rendant aux avis de Thétis le désavouera plus tard. Et avec quelle naïve et sincère émotion il regrettera ses fureurs insensées : « Atride, cette réunion eût été meilleure pour nous deux, le jour où cédant à notre chagrin et animés par la dévorante colère, nous nous livrâmes à de terribles fureurs pour une jeune fille !... Hélas ! les Grecs garderont longtemps le souvenir de nos dissensions funestes !... Aujourd'hui je renonce à ma colère : il est indigne de moi de la garder toujours [1]. » Achille furieux était un homme ; Achille repentant est un héros. Autant il a été prompt à sortir de l'ordre, autant à cette heure son âme se montre puissante à y rentrer. La poésie a le droit de peindre de telles fautes, quand elle doit les faire suivre d'aussi magnanimes retours. Cette double face du caractère si profondément un et naturel d'Achille paraît encore dans sa lutte contre Hector et dans son entrevue avec Priam. Lorsqu'il a terrassé Hector et vengé Patrocle, ivre de la joie du triomphe, tout plein de la rage du combat, la tête en feu, la bouche ardente, n'écoutant plus que ses plus sauvages instincts, il s'oublie jusqu'à insulter un cadavre : « Eh bien ! Hector, tu te flattais, en dépouillant Patrocle, de préserver ta vie ; tu ne me craignais pas, parce que j'étais absent. Insensé ! je lui restais, moi, dans les profonds navires, moi son vengeur tout prêt, plus fort que lui, puisque je t'ai couché par terre. Les

[1] *Iliade,* ch. XIX, v. 56 et suiv.

chiens et les oiseaux de proie te déchireront honteusement ; et lui, les Achéens lui feront des funérailles ! » Voilà comment il parle quand il a encore l'épée à la main et les pieds dans le sang. Mais qu'il rentre dans sa tente, qu'il dépose ses armes, et avec ses armes ses fureurs, qu'il voie à ses genoux un vieillard pleurant et lui demandant le corps de son fils ; qu'il sente sa main pressée sur la bouche vénérable de Priam et mouillée de ses larmes, son cœur s'attendrira, son âme revêtira toutes les pathétiques beautés de la vraie douleur ; il sera sublime.

Tous les caractères tracés par Homère offrent cette réunion de la nature vivante et de la nature idéale, de l'instinct et de la raison conciliés en une merveilleuse harmonie. Achille est, en ce point, l'effort suprême et le plus éclatant triomphe du génie. Rien, pas même dans Homère, n'égale cette création ; mais beaucoup en approchent parmi celles dont le héros de l'*Iliade* est entouré. Priam est, en son genre, un autre chef-d'œuvre. Priam, c'est l'idéal du père dans une société primitive, du père avec toute l'énergie de sa tendresse et tout le courage de ses plus pénibles devoirs. A la nouvelle de la mort d'Hector, Priam ne se roidit pas comme un stoïcien : il ne répond pas comme Anaxagore : Je savais que mon fils était né mortel. Non, ce n'est pas là le premier mouvement de la nature. Un père vivant et aimant commence par pleurer. Ainsi fait Priam. Le premier choc de cette épouvantable douleur le renverse : « Le vieillard se roule dans son manteau, la tête et les épaules couvertes de la fange qu'il a répandue à pleines mains :

Ὁ δ'ἐν μέσσοισι γεραιὸς
Ἐντυπὰς ἐν χλαίνῃ κεκαλυμμένος, ἀμφὶ δὲ πολλὴ
Κόπρος ἔην κεφαλῇ τε καὶ αὐχένι τοῖο γέροντος[1]...» κ. τ. λ.

La puissance de la sensibilité agit d'abord conformément à l'ordre de la sensibilité ; mais trop prolongé, cet ordre serait bientôt un désordre. Il faut que l'âme de Priam, encore que déchirée, se relève et se tourne à remplir ses devoirs, c'est-à-dire à passer de l'ordre naturel et purement sensible dans l'ordre moral, où la volonté, maîtresse enfin de la douleur, accomplit sa tâche sacrée. Priam écoute Iris, la messagère des dieux, et, malgré la résistance d'Hécube, malgré le poids des années qui l'accable, il part, il traverse le camp des Grecs, il va trouver le meurtrier de son fils, et pour en obtenir les restes chéris d'Hector, il humilie son orgueil de roi, il fait taire sa haine, et il baise les mains homicides d'Achille : « Eh bien ! respecte les dieux, Achille, et aie pitié de moi, au souvenir de ton père. Je suis plus à plaindre que lui, car j'ai eu le courage de faire ce que n'a jamais fait aucun autre mortel sur la terre : j'ai approché de ma bouche la main de l'homme qui a tué mes enfants[2]. » Quand la science philosophique a rappelé cette scène sans égale dans les œuvres de l'esprit humain, et qu'elle s'est écriée, comme la littérature : Cela est beau ! la science n'a pas achevé son office ; au fond de ces beautés, elle doit découvrir les principes qui en sont la source. Or, qui ne voit que le principe de ces beautés c'est

[1] *Iliade,* ch. XXIV, v. 162 et suiv.
[2] *Ibid,* ch. XXIV, v. 427 et suiv.

l'âme sensible et libre d'un père, souffrant et agissant avec puissance et conformément d'abord à l'ordre de la nature qui veut que le père souffre de la mort de son fils, puis à l'ordre moral qui veut que le père surmonte sa douleur et rende à son fils les honneurs funèbres? Si notre définition du beau était fausse, comment trouverait-elle dans les plus éclatantes beautés de l'*Iliade* une aussi complète confirmation?

Il n'était pas aisé de faire du caractère d'Hélène un idéal de beauté morale. Homère a cependant résolu ce problème poétique; mais il ne s'y est pas pris comme un sophiste: il n'a pas essayé de donner au mal les couleurs du bien et de la vertu. D'abord son Hélène est belle de cette beauté divine qui, semblable au soleil d'été, réchauffe même le cœur des vieillards. A son approche, les anciens du peuple, saisis d'admiration, se disent entre eux: « Il ne faut pas s'indigner que les Troyens et les Achéens à la forte armure souffrent tant de maux depuis si longtemps pour une telle femme: elle ressemble étonnamment de visage aux déesses immortelles [1]. » Toutefois cette beauté n'excuse rien: elle explique seulement le rapt de Pâris et la guerre qui en fut la conséquence. Hélène n'en demeure pas moins une femme adultère, qui a abandonné sa fille et son vaillant époux Ménélas pour suivre Pâris, aussi lâche que beau. Mais qui le lui dira? qui le lui reprochera? Elle-même. Priam et Hector l'ont prise en affection; mais elle, elle rougit de honte au souvenir de sa faute: « Tu me remplis, cher beau-

[1] *Iliade,* ch. III, v. 146 et suiv.

père, de respect et de crainte, dit-elle à Priam, sur les portes Scées. Ah ! que n'ai-je préféré une mort funeste quand j'ai suivi ton fils en ces lieux, abandonnant ma couche nuptiale, et mes frères et ma fille chérie, et mes aimables compagnes d'enfance ! Mais il n'en a rien été ! Aussi me consumé-je dans les pleurs[1]. » Et ailleurs, à Hector : « Mon beau-frère, je suis une infâme, l'auteur de mille maux, une femme horrible. Plût aux dieux qu'en ce jour où ma mère me mit au monde, un ouragan destructeur m'eût emportée sur une montagne ou dans les flots de la mer retentissante ! Les flots m'y auraient engloutie avant que ces malheurs arrivassent. » Et son Pâris, voici l'estime qu'elle en fait, lorsque Vénus ne l'embrase pas d'une flamme fatale[2] : « Cet homme a une âme sans consistance et n'aura jamais de courage ; aussi recueillera-t-il, je le crois, les fruits de sa faiblesse. » Ainsi elle revient à l'ordre par le remords et le repentir, et quand elle répare sa faute en la pleurant, son langage atteint jusqu'à la plus noble délicatesse. A ces moments, elle est digne de s'asseoir à côté d'Hector, si aimable dans sa force, et de figurer auprès d'Andromaque, si pure et si touchante.

La laideur se glisse parfois dans le poëme ; mais elle n'y montre qu'en passant sa face grotesque, et elle est d'ailleurs chargée de lancer, dans son insolence, quelques rudes vérités dont les héros trop orgueilleux pourraient faire leur profit. Comme la tragédie, le

[1] *Iliade,* ch. III, v. 172 et suiv.
[2] *Ibid,* ch. VI, v. 344 et suiv. — Voir M. R. Camboulin, *Étude sur les femmes d'Homère,* 1855.

drame satirique et la comédie sont en germe dans l'*Iliade*. Thersite est un bouffon achevé, bien vivant, de chair et d'os, et plein de verve. Voyez-le et entendez-le : « Le seul Thersite, bavard sans mesure, braillait encore comme un choucas : c'était un homme habile à débiter toutes sortes d'injures, déblatérant contre les rois à l'étourdie et sans vergogne, uniquement soucieux de faire rire les Argiens. D'ailleurs le plus laid de tous ceux qui étaient venus sous Ilion. Il était louche et boiteux d'un pied ; il avait les épaules voûtées et ramassées sur la poitrine, la tête pointue au sommet, et sur sa tête voltigeaient quelques rares cheveux [1]. »

Tous ces caractères, et tant d'autres que les bornes de notre sujet ne nous permettent pas d'analyser, se lient étroitement les uns aux autres. Ils ne forment qu'un seul et même ensemble d'une variété aussi riche que naturelle. Leurs paroles et leurs actes concourent merveilleusement au développement de l'action principale, la colère d'Achille, qui commence au premier vers, et avec laquelle s'arrête et finit le poëme. Homère s'est bien gardé de chanter la guerre de Troie tout entière. Il n'était pas historien : il était poëte. C'est Achille qui domine l'œuvre : c'est autour de lui que s'en coordonnent toutes les parties, et lorsque la mort d'Hector a satisfait son cœur et mis en évidence les derniers et les plus beaux traits de son caractère, Homère cesse de chanter.

[1] J'emprunte la traduction de ce fragment à l'*Histoire de la littérature grecque,* par M. Alexis Pierron. Le portrait de Thersite est au chant II, v. 212 et suiv.

C'est grâce aux ressources multiples et aux procédés analytiques et successifs du langage, dont il use mieux que personne, qu'Homère peut présenter les caractères sous leurs faces diverses, tantôt petits, tantôt grands, tantôt violents, tantôt calmés, corrigés par eux-mêmes ou par leurs voisins, et à la fin meilleurs qu'au début. C'est par là qu'il fait couler la vie réelle à flots abondants, mobiles et pressés, dans les limites de l'ordre et de la forme idéale. Mais il connaît les impuissances du langage et n'exprime jamais ce qui est inexprimable ou ce qui ne serait heureusement exprimé que par la peinture. Aussi, lorsqu'il peint un portrait, c'est en quelques traits rapides, sobres, saillants. On a vu tout à l'heure comment est enlevé le portrait de Thersite. Nous en pourrions citer vingt autres de la même brièveté et du même relief. Son procédé pittoresque à l'égard de la nature est tout à fait semblable. Il la décrit peu, pour plusieurs raisons. Premièrement, l'homme, ses actes, ses souffrances, ses pensées, voilà l'objet principal d'Homère et de tous les grands poëtes. Où l'homme n'est pas, la nature disparaît presque pour lui. En second lieu, il importe de ne pas oublier que les phénomènes de la nature ne sont guère chez Homère que des actions de la divinité revêtue de la forme humaine ; en sorte qu'au lieu de décrire les grands mouvements du ciel, des astres, des éléments, c'est un dieu furieux ou apaisé, propice ou contraire, que le poëte met en scène. La divinité y perd sans doute : mais que n'y gagne pas la poésie ! Le tonnerre, c'est Zeus irrité ; les vagues blanchissantes, ce sont les pieds d'argent de Thétis ;

le point du jour, c'est l'Aurore aux doigts de rose : ravissante image qui, d'un seul mot, place l'imagination en présence du beau ciel d'Ionie. Et voyez ce que devient, sous le pinceau magique d'Homère, une fièvre pestilentielle, causée par les ardeurs de l'été et attribuée au courroux d'Apollon. « Apollon entend la prière du vieillard. Soudain, le cœur gonflé de courroux, le dieu s'élance des cimes de l'Olympe ; son arc, son carquois se croisent sur ses épaules ; à chaque pas, pressé par la colère, ses traits retentissent sur son corps, et il s'avance redoutable comme la Nuit. Bientôt il s'arrête en dehors de l'enceinte des navires et lance une première flèche ; l'arc d'argent rend un son terrible. Les mulets d'abord, et les chiens agiles sont frappés ; mais le dieu dirige ensuite contre les guerriers un trait homicide qui les atteint, et dès lors de nombreux bûchers ne cessent de consumer les morts. Pendant neuf jours, les traits d'Apollon volent sur le camp...[1] » C'est la nature qui vit et palpite dans la mythologie d'Homère : c'est cette puissance cachée qui prête à ses dieux, aujourd'hui évanouis comme des rêves, quelque chose de sa réalité et de sa permanente jeunesse ; ce sont ces fortes et brillantes images qui dispensent le poëte de descriptions qui ne les vaudraient pas [2].

Mais si Homère décrit peu les villes et les contrées,

[1] *Iliade*, ch. Ier.

[2] Sur le caractère moral et religieux de la mythologie et de la poésie grecques, un écrivain de talent, qui est aussi un savant et un penseur, vient de publier un beau livre : *Le sentiment religieux en Grèce, d'Homère à Eschyle*, par M. Jules Girard, ancien membre de l'École d'Athènes, professeur à la Sorbonne. Paris, 1869, Hachette.

il les caractérise par une épithète brève et d'une exactitude constatée par maint voyageur. De même que le vrai peintre de portrait ne saisit et ne reproduit d'une figure que quelques linéaments où s'épuise toute la physionomie, l'exprimant et l'idéalisant à la fois par cet infaillible moyen, de même Homère qualifie chaque ville par un seul adjectif, simple ou complexe, où se retrouve, de nos jours encore, l'aspect frappant qu'elle offre aux yeux. A la fin du chant deuxième de l'*Iliade,* lisez l'énumération des peuples assemblés devant Troie et des villes d'où ils sont venus. Thisbé, en Béotie, y est appelée *abondante en colombes ;* nulle part ailleurs, en Grèce, on ne trouve plus de pigeons que là. Tirynthe est, dans Homère, la vile *aux fortes murailles,* πτολίεθρον; ses murailles étaient fortes en effet, car il en reste des pans énormes, indestructibles, dignes de la main des géants. Épidaure est toujours la ville *aux riches vignobles,* ἀμπελόεντα. Corinthe était *opulente* au temps d'Homère : les *raisins de Corinthe* l'enrichissent encore présentement. Homère nomme les Lacédémoniens ceux qui habitent *au sein d'une vallee profonde, creuse comme le ventre d'une baleine,* κοίλην Λακεδαίμονα κητώεσσαν ; à ces mots, on se sent sur les bords de l'Eurotas, pris et comme cerné entre les flancs abruptes de la haute chaîne du Taygète à l'ouest, et les pentes arides du mont Ménélaïon, qui longent la rive orientale du fleuve, dans un fond sans issue visible. Voilà la vérité géographique transformée et élevée jusqu'à la vérité poétique [1].

[1] Cette exactitude de la géographie poétique d'Homère avait été déjà constatée par M. J.-J. Ampère dans son livre sur *la Grèce, Rome et Dante.*

Nous avons, chemin faisant et sans y songer, apprécié le style d'Homère, rapide, précis, coloré, abondant et sobre, simple, riche, lumineux. Il nous resterait à en louer l'harmonie. Il faut que cette harmonie soit bien réelle, puisque nos oreilles la devinent sous la barbare prononciation classique. Priez un des jeunes Hellènes qui étudient à Paris de vous lire dix vers de l'*Iliade :* vous comprendrez peut-être mieux ce qu'était la musique de la poésie grecque. Le sentirez-vous tout à fait ? Nous en doutons. Les siècles qui ont enlevé les couleurs du Parthénon en respectant sa forme ne nous ont guère laissé que la forme du vers homérique : ils en ont enseveli la mélodie dans le silence du passé.

Puisque Homère a vérifié nos doctrines sur le beau, les autres poëtes pourraient-ils les démentir ? Homère n'est-il pas le poëte des poëtes, et quelqu'un aura-t-il jamais raison contre lui ? Nous aurions donc, à la rigueur, le droit de nous en tenir à son imposant et irrécusable témoignage. La science ne compte pas les voix, elle les pèse. Mais les genres de poésie sont divers, et il sera utile de montrer que, malgré leur diversité, tous ont obéi, comme Homère, aux mêmes lois éternelles.

J'aurais pu, en m'appuyant sur une aussi grave autorité, développer davantage cette partie de mon travail ; mais j'ai préféré ne parler ici que de ce que j'ai vu de mes propres yeux. Au reste, je persiste à maintenir cette vérité caractéristique et pittoresque des descriptions d'Homère, à l'encontre d'une savante et ingénieuse thèse de mon collègue et ami M. A. Grenier : *De descriptionibus apud Homerum.* — Voyez encore : *Idées nouvelles sur Homère,* par A. Grenier, et l'excellent travail qui a pour titre : *Homère et la Grèce contemporaine,* dans le tome II des *Lettres et souvenirs d'enseignement* de notre ami si cher et si amèrement regretté Eugène Gandar. (Paris, Didier, 1869.)

Le poëte épique est essentiellement celui qui raconte les actions des âmes héroïques. Il chante sans doute, puisque tout poëme est un chant; mais il raconte aussi souvent qu'il chante. Il est sublime, mais non pas constamment ; l'âme humaine la plus grande ne peut supporter la trop longue continuité du sublime. Le poëte épique n'exprime que très-rarement ses sentiments personnels. Enfin, sa poésie est plus souvent mélopée que mélodie. Autre est le poëte lyrique : il chante toujours de la voix poétique la plus éclatante les plus sublimes objets qui puissent ravir l'âme jusqu'à l'enthousiasme et au délire ; il chante en son propre nom, et c'est son âme à lui qu'il exhale ; il mesure ses expressions aux proportions souvent démesurées de son sujet et de ses transports. Son sujet, c'est l'ordre lui-même, l'ordre religieux et moral, tel qu'il le comprend et le sent en son cœur : et pour s'égaler à ce sujet immense, invisible, il est forcé de déployer ses plus rares puissances, jusqu'à ce degré où leur impuissance se trahit par un magnifique désordre, qui manifeste mieux que l'ordre les effets de l'infini sur notre intelligence bornée.

M. Villemain nous paraît avoir défini la poésie lyrique de la même façon que nous, lorsqu'il a écrit que, pour imiter Pindare, J.-B. Rousseau aurait dû, non-seulement lui prendre le manteau et la voix du prophète, mais savoir produire, à son exemple, « ces maximes de calme et profonde sagesse qui rayonnent d'un éclat pur, au milieu des splendeurs poétiques, ces mouvements de l'âme, ces rapides évolutions de la pensée, les plus vives qu'il y ait au monde, cette

précision singulière en contraste avec l'abondance des images, ce mélange, ce choc rapide du sublime et du simple, du terme magnifique et du terme familier, cette propriété toute-puissante qui rend présent à tous ce que le poëte a vu dans son plus rare délire [1]. » Tous les caractères que nous avons aperçus dans la poésie lyrique sont marqués ici en traits étincelants.

Mais si telle est la poésie lyrique, elle n'est autre chose, esthétiquement, que l'expression par le langage le plus puissant et le plus ordonné, sous un apparent désordre, de l'âme humaine illuminée et échauffée par le rayonnement ou de l'infini lui-même, ou de ce qui ressemble le plus à l'infini. Les plus sublimes œuvres lyriques nous en seront la preuve.

J'ouvre au hasard les Psaumes de David, et au début du LXVIII[e], je lis ces versets ou ces strophes :

1. « Sauvez-moi, Seigneur, parce que les eaux sont entrées jusque dans mon âme.

2. « Je suis enfoncé dans une boue profonde où il n'y a point de fermeté.

3. « Je suis descendu dans la profondeur de la mer, et la tempête m'a submergé.

4. « Je me suis fatigué à crier, et ma gorge en a été enrouée ; mes yeux se sont épuisés à force de regarder vers le ciel, dans l'attente et l'espérance où j'étais que mon Dieu vînt à mon secours.

. . . .

17. « Exaucez-moi, Seigneur, selon la grandeur de

[1] Voir M. Villemain, *Essais sur le génie de Pindare et sur la poésie lyrique,* t. I[er], chap. I[er], p. 13.

votre miséricorde et selon la vérité des promesses que vous m'avez faites de me sauver ! »

N'en lisons pas davantage. Ou le caractère lyrique n'est nulle part, ou il est là. Or que voyons-nous dans ces quelques lignes ? quoi, sinon l'âme tombée dans l'abîme de la douleur, mais qui, toute pleine d'une sublime espérance, élève sa voix la plus éclatante, la plus pathétique, la plus éperdue vers la Puissance infinie qui lui a promis de la sauver? Quel langage retentissant ! Quelle souffrance, quel trouble, quel désordre ! Mais quel calme renaissant au souffle de l'espoir, quelle croissante sérénité à la pensée du secours divin, et à la fin, quel ordre dans cette âme, dès qu'elle se croit exaucée : « Je suis pauvre et dans la douleur, mais votre puissance, ô Dieu, m'a sauvé. » — « Je louerai le nom de Dieu en chantant un cantique, et je relèverai sa grandeur par mes louanges [1]. »

De David nous passerons naturellement à Pindare. Cette transition, c'est saint Jérôme qui nous la fournit en ces termes : *David Simonides noster, Pindarus et Alcæus* [2].

Il y a de nombreux vers de Pindare où les choses éternelles, la justice, la loi, la vie future, Dieu lui-même, en un mot l'ordre et l'infini, se réfléchissent comme la lumière céleste dans le plus pur diamant. Ce sont des maximes qui éclatent à l'oreille avec toute la sonorité d'un vers énergique et inspiré, et qui tra-

[1] Traduction de Lemaistre de Sacy.

[2] *Sancti Hieronymi epistola ad Paulinum, Bibliotheca sacra*, t. Ier, p. 510, citée par M. Villemain dans ses *Essais sur le génie de Pindare et sur la poésie lyrique*, t. Ier, p. 15.

versent l'esprit comme un éclair de l'immuable pensée. « Ebranler une cité est chose facile, même aux plus misérables ; mais la rasseoir sur le sol est un rude labeur, à moins que tout à coup quelque dieu ne se fasse le gouverneur de ceux qui conduisent. » — « La félicité des justes n'est pas fugitive. » — Et cette définition poétique de la loi, plus saisissante et aussi profonde que la plus juste formule philosophique : « Roi de toutes les choses mortelles et immortelles, la loi, conforme à la nature, établit d'une main toute-puissante la contrainte suprême de la justice. » Mais où Pindare se montre initié par son génie aux vérités les plus hautes, où il prend l'accent et la gravité religieuse d'un prêtre inspiré, c'est dans les deux passages suivants : « Tous arrivent par une fatalité heureuse à l'issue qui termine les maux. Le corps chez tous suit la loi de la mort irrésistible, mais il reste de nous une image vivante du principe éternel. Car seule elle vient des dieux. Elle sommeille durant l'activité du corps ; mais souvent aux hommes endormis elle montre en songe l'arrêt distinct des joies et des peines qui les attendent. » Et dans un autre endroit : « Au-dessous de la voûte céleste, à l'entour de la terre, volent les âmes des impies dans de cruelles douleurs, sous l'étreinte des maux qu'on ne peut fuir. Mais habitantes du ciel, les âmes des justes chantent harmonieusement dans des hymnes le grand Bienheureux [1]. » Le regard d'aigle du poëte s'étend bien au delà des dogmes païens. Déjà, comme plus tard Platon, il

[1] Tous ces fragments ont été traduits par M. Villemain, dans son ouvrage déjà cité.

plonge dans les profondeurs de l'infini invisible. Il aperçoit les clartés pures de la justice absolue. Il entrevoit le Dieu sans corps du *Banquet* et le Dieu du douzième livre de la *Métaphysique* d'Aristote, qui n'est que la pensée de sa propre pensée. Comment égaler la parole humaine à de telles grandeurs? Par la prolixité? Trop aminci, trop étendu sous le marteau, le métal n'a plus de son. Laissez-lui sa force et ne frappez que des coups rares, mais frappez-les juste et fort: le timbre d'or résonnera puissamment; aucune de ses vibrations ne sera perdue pour l'oreille. Ainsi fait Pindare. Son vers concis a la vive résonnance de l'or. Même dans la belle traduction de M. Villemain, que nous avons religieusement suivie, nous n'en pouvons sentir la plénitude, ni la richesse éclatante. Écoutez-le sous sa forme native, tel qu'il jaillit de l'âme du poëte: voici la Loi, Roi de toutes les choses mortelles et immortelles :

Νόμος ὁ πάντων Βασιλεύς
Θνατῶν τε καὶ ἀθανάτων
Ἄγει δικαιῶν τὸ βιαιότατον
Ὑπερτάτᾳ χειρί[1]....

Et le lieu où les justes chantent le grand Bienheureux, le voici, en deux vers :

Ψυχαὶ. . . . .
Εὐσεβέων δ'ἐπουράνιοι νάοισαι
Μολπαῖς Μάκαρα μέγαν ἀείδοντ' ἐν ὕμνοις[2].

[1] *Pindare*, édit. Boissonade; fragm., p. 294.
[2] *Pindare*, fragm., p. 292.

Comme l'idée est peu vêtue, mais comme sous son vêtement on la sent tout entière, elle et l'âme du poëte qui en est le reflet et l'écho ! Je me trompe : on ne la sent pas tout entière, puisque l'objet en est infini ; mais on en conçoit la sublime infinitude, et la puissance du poëte est de susciter dans notre pensée mille fois plus de choses qu'il n'en dit.

Nous ne quitterons pas la poésie lyrique sans avoir montré comment, dans Sapho, elle a agrandi, ennobli et soumis à l'ordre la puissance de l'amour le plus désordonné. Nous reproduisons le fragment célèbre, et malheureusement incomplet, cité par Longin :

« Il me semble égal aux dieux, le mortel assis en face de toi, qui entend de près les doux sons de ta voix,

« Et jouit de ton charmant sourire. Ta présence fait palpiter mon cœur ; dès que tu parais, à l'instant ma voix s'éteint,

« Ma langue se refuse à parler, un feu subtil se glisse rapidement dans mes veines, mes yeux ne voient plus, un bruit sourd remplit mes oreilles ;

« De mes membres découle une sueur froide ; le frisson s'empare de moi ; je suis plus pâle que l'herbe sèche ; il me semble que je vais mourir.

« Mais je braverai tout, puisque dans ma misère [1]... »

Sur le bord de quel gouffre impur court cette poésie enflammée, chacun le voit. Comment n'y tombe-t-elle pas ? Comment reste-t-elle sublime ? C'est que dans

[1] Version de M. Louis Vaucher dans ses *Études critiques* sur le *Traité du sublime* de Longin, p. 168-169. Genève et Paris, 1854.

cette brûlante peinture du trouble des sens apparaît le trouble de l'âme ; c'est que la passion exaltée prête ses ailes au langage ; c'est que si l'amour de Sapho a l'ardeur du feu, comme le feu il est subtil et rapide. La parole agrandie, épurée, réglée par la mesure, accélérée par le rhythme, agrandit, épure et règle l'égarement lui-même. La vertu de l'idéal poétique va jusque-là. A ces hauteurs peut quelques instants se maintenir l'essor de l'inspiration lyrique. Mais dès que la Muse se retire, le chant doit finir. De là les limites de la composition lyrique.

La poésie dramatique est celle qui se propose de nous délecter par le spectacle des actions humaines donné par l'homme lui-même. Une action ne saurait nous intéresser que si elle est vive et forte. Une action n'est vive et forte que si elle a pour cause la passion. Mais la passion heureuse et satisfaite jouit ; elle n'agit plus. Au contraire, la passion irritée par les obstacles lutte et agit de toutes les forces de l'être qu'elle possède. Cette lutte de l'âme passionnée, poursuivant l'objet qu'elle désire ou fuyant l'objet qu'elle hait, voilà la source féconde de l'action dramatique, et quand l'âme est grande et grand l'objet qu'elle souhaite ou qu'elle combat, l'action est tragique. L'homme lutte ou contre les dieux, ou contre les hommes, ou contre lui-même, ou contre tous à la fois. La poésie dramatique procède donc par groupes de personnages dont elle met les passions aux prises. Mais l'action représentée l'est devant des hommes qui n'ont qu'une certaine puissance d'attention et de mémoire. Il faut donc que le poëme soit proportionné aux forces intellec-

tuelles du spectateur, sous peine de n'être pas compris, ou de l'être imparfaitement. De là cette règle si naturelle de la double unité d'action et de temps. L'unité de lieu importe moins, si la vraisemblance est respectée. La poésie dramatique dispose de toutes les forces réunies des autres arts, et de plus elle y ajoute la vie. Mais de toutes ces forces, nulle n'exprime l'âme et le beau au même degré que la parole. C'est donc le poëme écrit qui doit avoir la première place et la plus haute valeur aux yeux de celui qui l'écrit comme aux yeux des spectateurs. D'ailleurs, tout mettre en action serait difficile, et quelques mots en disent plus que beaucoup d'actes. Or, le poëme sera parfait si, comme l'être vivant, il a un commencement, un milieu, une fin, si les caractères et les événements y conspirent tous à une fin commune, si l'impression en est rigoureusement une, et si l'intérêt va croissant du premier mot au dernier.

Est-ce tout cependant, et ces conditions indiquées par la science du beau et par la connaissance de l'âme humaine sont-elles les seules ? Épuisent-elles l'ordre tout entier auquel se doit soumettre la poésie tragique ? Non. Le vice et le crime sont laids : la poésie dramatique est un art, et l'art est la belle interprétation de la belle nature. Donc le vice et le crime ne peuvent être admis sur la scène que pour y stimuler la vertu et s'y faire détester. Faire aimer le vice, c'est trahir les intérêts de l'art. Mais si la laideur morale ne paraît aux yeux que dans cette mesure où elle est nécessaire pour exciter et rehausser la beauté de l'âme, que si, d'autre part, elle a pleinement tort soit par le dénoû-

ment où elle succombe, soit par la répulsion que, même triomphante, elle produit dans le cœur des assistants, que craint-on de l'art dramatique ? Quel en est le danger ? Quel n'en est pas le bienfait ?

Ce n'est pas la philosophie qui a découvert les principes essentiels de la poésie dramatique ; ce sont les génies dont le temps a consacré la gloire qui les ont trouvés et appliqués avec cette ferme raison dont l'inspiration n'est que l'interprète le plus éclatant et le plus infaillible. Ils ont trouvé ces principes parce qu'ils avaient cherché le beau. Malgré la différence des temps, malgré la diversité de leurs intelligences, c'est la belle âme qu'Eschyle, Sophocle et Euripide, Shakspeare, Corneille et Racine, ont toujours mise sur le théâtre. Et leurs œuvres sont d'autant plus admirées, que l'âme humaine y est plus belle ou plus sublime.

Le montrer dans le détail, c'est la tâche de la littérature, et, grâce à Dieu, elle n'y a jamais manqué. Le faire voir en quelques pages courtes et substantielles, c'est tout ce que l'esthétique se doit à elle-même.

Eschyle, Sophocle et Euripide sont des poëtes tragiques ; mais ils le sont diversement et chacun selon son génie. Ce qui caractérise Eschyle, c'est la foi religieuse encore intacte, comme chez Homère ; c'est le souffle lyrique et l'élévation morale ; c'est enfin l'énergie dramatique dans la simplicité de l'action et dans le petit nombre des caractères, mais des caractères prodigieusement vivants et forts. Les drames d'Eschyle sont empreints d'un respect absolu pour les divinités mythologiques. Qu'on ne s'y méprenne pas :

chez lui nul scepticisme. Son Prométhée enchaîné a la bouche pleine d'invectives contre Jupiter ; mais Prométhée est un dieu inférieur, un Titan révolté, qui méconnait la récente puissance de Jupiter, et qui en est puni. Le chœur lui donne tort, alors même qu'il lui témoigne la plus touchante sympathie. Jusqu'au bout du drame, Jupiter a le dessus. De son côté, Prométhée est dieu, et Eschyle lui conserve la grandeur de son caractère. Il a la grandeur, l'audace, la fermeté inébranlable d'un Titan. Il est enchaîné, mais point abattu, et il déclare ne point redouter la colère de celui qui ne peut le faire mourir. La foi religieuse du poëte, malgré plus d'une contradiction, ne veut même pas que les hommes se déchargent sur Jupiter de la responsabilité de leurs fautes. « Quand vous enlacera la fortune, dit Mercure, ne prétendez pas que Jupiter vous a frappé d'un coup imprévu. Non, n'accusez rien que vous-mêmes[1]. » Ainsi, dans Eschyle, l'âme des dieux est grande et belle, autant que le permet la vérité de la tradition, et en dépit du dogme de la fatalité, en dépit du destin qui pèse sur Jupiter lui-même, Jupiter est libre[2].

Tout le théâtre d'Eschyle abonde en maximes morales d'une admirable pureté, exprimées avec l'accent lyrique de la poésie de Pindare. Écoutez ce cri sublime de la conscience universelle : « Si elle était alliée à un mortel dont l'âme est capable de tous les crimes, le

[1] *Prométhée enchaîné,* traduction d'Al. Pierron, p. 50. THÉATRE D'ESCHYLE, édit. Charpentier.

[2] « Il n'est qu'un dieu libre, c'est Jupiter ! » *Prométhée enchaîné,* même traduction, p. 8.

nom de la Justice serait le plus menteur des noms [1]. » Et ailleurs : « Les dieux ont l'œil ouvert sur celui qui prodigue le sang. Il vient un jour où les noires Furies changent l'existence de l'homme heureux aux dépens de la justice : il s'anéantit, sa force disparaît [2]. » Et encore : « La justice conserve son éclat même dans les chaumières enfumées ; elle récompense une vie passée dans la vertu. Mais l'or et la fortune, quand les mains sont souillées, n'arrêtent point ses yeux : elle fuit, elle cherche une demeure sainte. Son encens ne se prostitue pas devant l'opulence puissante, mais marquée du sceau de l'infamie [3]. » La beauté morale, dans tout l'éclat de sa splendeur impérissable, préside, en quelque sorte, à tous les drames d'Eschyle. On l'y rencontre toujours, et toujours peinte sous les plus nobles traits et les plus brillantes couleurs.

Mais il n'en faudrait point conclure que le poëte moralise à tout propos, et que la marche de l'action soit ralentie par ces réflexions de profonde sagesse. Le drame n'en suit pas moins son cours. Toutefois, dans Eschyle, il n'y a pas de complication scénique ; pas d'incidents habilement combinés ; de diversité, peu ; d'intrigue, pas davantage. Eschyle pose ses personnages tout d'une pièce, et les fait vivre presque sur place sans développer leurs caractères à mesure que marche la tragédie. Mais il a un art tout particulier de les rendre agissants par le seul effet de la parole. Ce qu'ils disent peint non-seulement ce qu'ils souf-

[1] *Les Sept contre Thèbes*, p. 124.
[2] *Agamemnon*, p. 164.
[3] *Ibid.*, p. 177.

frent, ce qu'ils sont, ce qu'ils désirent, mais aussi ce qu'ils font. Le langage qu'ils tiennent leur communique une réalité présente, visible, de telle sorte qu'aujourd'hui encore, le lecteur du poëme croit les avoir sous les yeux. Ce don si rare, nul depuis Homère ne l'a possédé au même degré qu'Eschyle. Nous en pourrions citer cent exemples ; mais en voici un, où tout devient sensible, malgré la sobriété des termes et la promptitude du vers. Dans *Prométhée enchaîné*, le chœur des Océanides approche. Le Titan prête l'oreille :

« Ah ! ah ! j'entends près de moi comme des oiseaux qui volent. L'air siffle doucement sous les battements légers de leurs ailes ; à tout ce qui m'approche, je ne puis que trembler. »

LE CHOEUR.

« Rassure-toi, tu vois une troupe amie : elle a volé à l'aide de ces ailes rapides jusqu'à ce haut sommet. Il a fallu vaincre la résistance d'un père. Enfin, je suis venue portée sur les vents impétueux. L'écho de l'airain frappé par le marteau a pénétré au fond de mes antres ; j'ai chassé une pudeur trop craintive, et, nu-pieds encore, je me suis élancée sur ce char ailé. »

Quel tableau vif et animé ! Une telle poésie rendait les gestes et les mouvements inutiles. La beauté dramatique se traduisait principalement par l'organe le plus fidèle de l'âme, la parole, et le corps de l'acteur pouvait plus aisément conserver les harmonieuses attitudes de la beauté plastique. Les personnages d'Eschyle agissent même par le silence, aussi drama-

tiques quand ils se taisent que quand ils parlent. Pendant tout le temps que Vulcain rive ses chaînes et le cloue à son rocher, Prométhée ne fait pas entendre la moindre parole. Mais on sent qu'il est là sous les fers et sous le marteau, et ce patient qui ne se plaint pas paraît bien autrement énergique et grand que s'il se lamentait. Dans *Niobé*, pièce perdue d'Eschyle, au début du drame la mère était depuis trois jours sur le tombeau de ses enfants, silencieuse et la tête voilée. Dans *le Rachat d'Hector*, Achille, abîmé dans sa douleur, ne répondait d'abord à Mercure, conducteur du vieux Priam, que par quelques mots rares et courts [1]. Simples moyens, effets sublimes, où la puissance de l'âme paraît tout entière dans l'immobilité du corps et dans le silence de la voix. Cependant Eschyle excellait à conduire le dialogue avec entrain et verve. Voyez, par exemple quel mordant, quel naturel, quelle brièveté acérée dans les phrases d'un vers que se lancent tour à tour Mercure et Prométhée ! Eschyle est dramatique jusque dans les portraits des personnages absents ; il donne au rayonnement de la beauté l'énergie extérieure et effective d'un acte. Contemplez son Hélène entrant dans Ilion ; comme les vieillards d'Homère, vous vous sentirez atteint au cœur : « Ame sereine comme le calme des mers ; beauté qui ornait la plus riche parure ; doux yeux qui perçaient à l'égal d'un trait ; fleur d'amour, fatale au cœur [2]. » Voilà l'idéal vivant. Eschyle l'a fait vivre sous ses plus imposantes formes. C'est par là qu'il excitait non-seule-

[1] Al. Pierron, Argument du *Prométhée*.
[2] *Agamemnon*. Voir p. 470 et suiv., trad. d'Al. Pierron.

ment la terreur et la pitié, mais l'admiration et l'enthousiasme ; c'est par là qu'il élevait les âmes et enflammait les courages, et qu'il suscitait les vertus patriotiques et guerrières. Il aurait pu tenir, sans orgueil, le langage que lui prête Aristophane dans *les Grenouilles* : « C'est d'après Homère que j'ai représenté les exploits de Patrocle et de Teucer au cœur de lion, pour inspirer à chaque citoyen *le désir de s'égaler à ces grands hommes*, dès que retentira le son de la trompette. Mais certes, je ne mettais en scène ni des prostituées, ni des Sthénobées ; et je ne sais si j'ai jamais représenté une femme amoureuse [1]. »

Cependant la tragédie d'Eschyle n'est pas encore la perfection du genre. La puissance n'y est ni assez variée, ni assez flexible, ni assez complète dans l'homme, et souvent elle est en excès sur l'ordre, quoique l'ordre y soit grand et beau. Les personnages sont peu nombreux : le dialogue n'est qu'entre deux interlocuteurs, et quoique la raison d'Eschyle réclame parfois contre la fatalité en faveur de la liberté, la fatalité a chez lui plus souvent raison que tort ; et plus d'un coupable, dans ses drames, met ses crimes au compte des dieux. Tels apparaissent son Oreste, sa Clytemnestre, son Étéocle, chez lesquels, « dans l'enfance du sentiment moral, la volonté, asservie à d'atroces penchants, se reniait elle-même pour échapper aux remords, et, par un affreux sophisme, chargeait de ses détestables

[1] Aristophane, *Grenouilles,* vers 1030 et suiv. M. Eugène Fallex a traduit ce beau passage en vers exacts et énergiques. Théâtre d'Aristophane, scènes. Tom. II, 2e édition, p. 111. Paris, A. Durand.

œuvres les dieux de sang qu'elle avait elle-même créés [1] ! »

C'est dans Sophocle que s'achève l'idéal de la tragédie antique par la conciliation parfaite de la puissance et de l'ordre, dans les caractères et dans le système dramatique.

Le drame de Sophocle est plus varié que celui d'Eschyle, parce que sans diviser l'action les personnages y sont plus nombreux. La fable, mêlée d'un plus grand nombre d'incidents, y marche plus graduellement, et conformément aux lois de la durée et de l'espace quelquefois méconnues par Eschyle. Les caractères s'y développent peu à peu, de façon à ne découvrir qu'à la fin leur âme tout entière. On y voit des crimes horribles ; mais les coupables volontaires y expient leurs forfaits ; les coupables involontaires s'en purifient. Sinon dans les mots, du moins dans les choses, la liberté prend le pas sur la fatalité [2]. L'homme y est moins sublime que dans Eschyle, mais il y est plus homme, plus lui-même et plus beau. Dans tous les cas, c'est toujours l'âme qui se montre, ou sous ses aspects à la fois les plus passionnés et les plus nobles, ou sous ses plus tristes aspects, mais alors marchant d'un pas certain, soit à son amélioration, soit à son châtiment

[1] M. Patin, *Études sur les tragiques grecs,* deuxième édition, t. Ier, p. 38.

[2] « Après les Eschyle vinrent naturellement les Sophocle qui, sans renoncer entièrement à l'effet poétique des agents surnaturels, rendirent aux actes de l'homme l'empire de l'action dramatique, et remplacèrent l'antique ascendant de la fatalité par le ressort nouveau de la liberté morale. » M. Patin, *Études sur les tragiques grecs,* deuxième édition, t. Ier, p. 37.

inévitable. L'accent lyrique, fréquent comme dans Eschyle ; le style poétique moins étincelant, mais plus égal et plus harmonieux ; le profond sentiment de la beauté ; le pathétique contenu dans la juste mesure, complètent la physionomie tragique et idéale des compositions de Sophocle. Antigone sensible et passionnée, mais dévouée et forte, est un admirable cœur de femme et de sœur dans une âme héroïque. Créon qui la persécute est un méchant, mais qui expie sa cruauté par sa propre ruine et par la destruction de toute sa famille. OEdipe est un coupable involontaire qui se punit volontairement des crimes qu'il a commis, et dont l'âme innocente, réhabilitée par une sorte d'apothéose, recueille le bienfait d'un ordre moral, mieux compris que dans Eschyle. L'*OEdipe roi* est d'ailleurs un chef-d'œuvre par l'art avec lequel est ménagé l'intérêt de la curiosité. La puissance dans l'ordre psychologique, dans l'ordre moral et dans l'ordre dramatique, tel est, en trois mots, l'idéal auquel Sophocle a élevé la tragédie antique.

Euripide est un grand poëte tragique, mais il est moins parfait que ses deux devanciers. En quoi est-il moins parfait qu'Eschyle et Sophocle ? En quoi est-il encore grand, et surtout en quoi le plus tragique des trois, selon le mot d'Aristote ? La critique a adressé à Euripide quatre reproches principaux : son système dramatique est défectueux ; il ne croit plus aux dieux qu'il met en scène ; il est sophiste au point de prêter au crime la même éloquence ou tout au moins la même habileté oratoire qu'à la vertu ; enfin, il s'est trop attaché parfois à peindre le corps et les habits

des personnages malheureux, et a ôté par là à la tragédie une partie de sa dignité.

Le premier reproche est juste. Eupiride aime les incidents accumulés, sans autre motif que d'accroître l'effet extérieur du drame. Il cherche les catastrophes inattendues. Il ne s'inquiète pas assez de graduer les scènes au gré de la seule raison. Il évoque les dieux pour exposer le drame ou pour le dénouer, au lieu de lier l'exposition à la pièce, d'en faire sortir le dénoûment par une évolution naturelle, et d'imprimer au tout l'unité et l'harmonie, conditions essentielles de la beauté. Donc l'ordre est souvent en défaut dans les tragédies d'Euripide.

Ce poëte ne croyait pas à ses dieux [1]. Il en avait le droit : bien plus, c'est chez lui un mérite, et ce n'est pas nous qui le blâmerons d'avoir été un des plus intelligents disciples de Socrate. Mais si nous louons le philosophe d'avoir cru à des dieux, parlons mieux, à un Dieu meilleur et plus pur que ceux de l'Olympe, nous condamnons sans détour le poëte tragique qui exprima ses doutes sur la scène. Et nous le condamnons au nom de l'art lui-même. En effet, de deux choses l'une : ou il fronde les croyances nationales, ou il les discute sérieusement. Fronder appartient à la comédie : aussi Aristophane a-t-il pu se moquer impunément des divinités nationales. Discuter sérieusement

[1] « L'antique merveilleux au sein duquel la tragédie avait pris naissance et qui, après avoir couvert de ses ombres la scène d'Eschyle, s'était par degrés éclairci, pour y laisser paraître les figures idéales de Sophocle, s'est tout à fait dissipé. Cette progression était inévitable ; elle suivait le mouvement des esprits vers les spéculations philosophiques. » M. Patin, ouvrage cité, t. Ier, p. 43-44.

appartient à la philosophie. Donc Euripide, lorsqu'il attaquait la religion grecque, sortait des limites de son art. Les Athéniens le lui firent sentir plus d'une fois, et leur conduite toute différente à l'égard d'Aristophane nous porte à penser que leur mécontentement venait moins d'une dévotion ombrageuse et blessée que de la délicatesse de leur goût offensée par une violation des convenances de l'art.

En troisième lieu, on a reproché à Euripide de plaider, de disserter, d'*avocasser* même sur la scène. Rien de plus juste que ce reproche. Sur ce point tous les critiques sont d'accord, et nous pensons comme les critiques. Mais ce qui est plus grave, c'est qu'Euripide met cette rhétorique au service du crime qui en use pour se justifier. On défend le poëte en disant que tout est sauvé, puisque le coupable est puni à la fin du drame. Mieux vaut tard que jamais ; cependant c'est bien tard. Il faut que de tels sophismes soient confondus à l'instant même, et, par exemple, les paroles de Tyndare, dans Oreste, sont une bien faible réfutation de l'incroyable plaidoyer débité par le parricide.

Le quatrième reproche adressé à Euripide de son vivant même par Aristophane est le moins fondé de tous. Le poëte peignait le malheur, dit-on, sous des couleurs trop matérielles, et les haillons de ses rois réduits à la mendicité étaient indignes de la tragédie. La faute, si c'en est une, mérite quelque indulgence. Le théâtre est un peu fait pour parler aux yeux, et à la distance d'où les spectateurs voyaient les personnages, leurs vêtements misérables n'étaient qu'une bien

faible inconvenance, si ce n'était un moyen assez légitime d'exciter vivement la pitié.

Voilà donc les défauts d'Euripide. A part le dernier, ils sont très-grands. Mais ils furent compensés par une éminente qualité, je veux dire la plus profonde connaissance des passions de l'âme, jointe à une rare puissance de les exprimer. Ici reparaît, mais cette fois à propos, le disciple de Socrate. Euripide sait le cœur humain jusque dans ses plus secrets replis. C'est là que, selon la judicieuse expression de M. Patin, il a fait descendre la fatalité. Mais c'est une fatalité tempérée par le voisinage de la conscience, et par la présence active de la liberté. La grande lutte entre la passion et le devoir, voilà l'émouvant spectacle que nous offrent souvent les âmes des personnages d'Euripide. Et plus d'une fois le devoir est vainqueur. Iphigénie pleure, en termes déchirants, et la vie qui s'ouvrait brillante devant elle, et la douce lumière du jour ; elle redoute la mort au point de s'écrier que « vivre misérablement vaut mieux que mourir avec gloire. » Mais enfin elle se soumet, et avec son courage, son langage s'élève jusqu'au sublime. « Immolez-moi, et allez renverser Ilion. Ses ruines seront les monuments éternels de mon sacrifice ; ce seront mes enfants, mon hymen et ma gloire[1]. » Polyxène exhale les mêmes regrets qu'Iphigénie ; mais, toujours debout et d'une voix ferme, elle dit à Ulysse de l'emmener au supplice. Quant à Alceste, qui veut mourir et qui meurt pour que son époux vive et que ses enfants conservent un

[1] Euripide, *Iphigénie en Aulide,* traduction de M. Artaud, 1842, t. II, p. 65.

père, c'est le dernier degré du pathétique, c'est l'amour sous sa forme la plus épurée et la plus héroïque. Un tel dévouement est plus sublime encore de la part d'une femme grecque et dans une nation où la religion avait divinisé non certes la mort, mais la vie. Euripide a encore agrandi le sacrifice d'Alceste en l'opposant à l'égoïsme du vieux Phérès qui refuse de donner pour son fils les restes inutiles d'une vie finissante. Racine avait pensé à traiter ce sujet magnifique : il en eût fait un chef-d'œuvre. Peut-être y eût-il surpassé Euripide. Mais dans son drame, le poëte grec a fait voir de quelle beauté rayonne l'âme lorsque sa puissance d'aimer se déploie tout entière dans la voie de l'ordre moral : il a fait voir, en même temps, que les passions pures et nobles sont la source où la tragédie doit toujours puiser l'essence de ses sujets.

Mais j'entends s'élever contre nous une objection que l'on estime formidable. Autre temps, autre théâtre, autre beauté, nous dit-on. Le théâtre classique confirme vos principes ; mais le théâtre romantique a enfanté des œuvres sublimes en les foulant aux pieds ; témoin Shakspeare.

Voyons donc Shakspeare. *A priori,* il serait étrange que le génie eût réussi envers et contre la nature et la raison. Nous tenons le fait pour impossible. Nous démontrerons que les lois éternelles du beau se sont imposées à Shakspeare, et que lorsqu'il nous ravit, c'est qu'il s'y est soumis.

Toutefois notre démonstration serait sans force si nous nous bornions à affirmer des généralités. Plus que jamais il importe de serrer de près les choses

elles-mêmes. Entrons dans le vif d'un des chefs-d'œuvre de Shakspeare, et cherchons-y quelle est la beauté qui s'y cache.

Prenons *Hamlet*. Laissons de côté d'interminables considérations historiques. L'œuvre est belle encore aujourd'hui : donc elle contient un rayon de la beauté absolue. Ce rayon, qu'elle le fasse elle-même briller.

Considérons les caractères, et en premier lieu celui d'Hamlet. Hamlet a-t-il ou non l'âme belle, et si oui, en quoi ? Hamlet est un idéal achevé d'amour filial. Il adore son père lâchement assassiné par un frère qui a usurpé sa couronne et épousé la reine. Hamlet veut venger la mort de son père et punir le meurtrier. C'est l'ombre même du roi qui lui a parlé, et cette ombre a des accents de justice divine, comme le commandeur de Mozart. Mais cette ombre n'est pas sans entrailles : elle ordonne au fils d'épargner sa mère, quoique coupable, et de l'abandonner à Dieu. Hamlet efface à l'instant de son esprit toute autre pensée que celle du commandement paternel, et il simule la folie pour accomplir sûrement son dessein. Plein des scrupules d'une conscience honnête, au témoignage de l'ombre il veut joindre une preuve certaine du crime commis. Sur son ordre, des comédiens jouent devant le roi une petite pièce qui n'est que la reproduction dramatique du forfait dont son père a été victime. Le roi se trouble ; il sort ; il est coupable. Hamlet le frappera. Dans une entrevue, qui n'est qu'un piége qu'on lui tend, Hamlet s'explique avec sa mère. Là, il est fils encore, il l'est jusqu'au sublime.

« O mon cœur, dit-il avant cet entretien, ô mon cœur, ne romps pas les liens de la nature. Que jamais l'âme de Néron ne puisse s'introduire dans mon sein impénétrable ; soyons cruel, mais point dénaturé : je lui parlerai de poignard, mais je n'en ferai point usage... et quelles que soient les menaces de mes discours, ne consens jamais, ô mon âme, à les sceller de ta volonté[1]. »

Il reste maître de lui-même. Tout son effort se borne à ramener au devoir sa mère égarée. Il y réussit presque. Il aime aussi Ophélia de toute la passion d'un cœur jeune et neuf. Mais cet amour, il le subordonne au devoir terrible qu'il a accepté. Avec quelle inébranlable constance il reste dans son rôle de fou ! Cependant il ajourne le meurtre. Il ne s'y peut résoudre promptement. Il n'en est que plus beau. Ce n'est qu'à la fin qu'il tue le roi, mais lorsqu'il voit sa mère empoisonnée et lorsque lui-même il est frappé à mort. Ainsi, rien d'odieux dans sa vengeance. Il succombe lui-même, il est vrai ; mais le poëte nous a préparés à cette catastrophe. Hamlet est une nature fine, élégante, délicate, méditative : il est plus fort à penser qu'à agir : c'est un de ces êtres nobles, honnêtes et fragiles, assez énergiques pour lutter contre la scélératesse brutale, mais destinés à périr dans l'accomplissement d'un héroïque dessein. A part quelques hésitations et quelques doutes, Hamlet est donc un caractère admirable : son âme est belle par la puissance de l'amour mise au service du devoir, c'est-à-

[1] Acte III, scène II, traduction Letourneur, corrigée par M. Guizot.

dire de l'ordre moral, et aboutissant au suprême sacrifice.

La reine est une femme criminelle qui a consenti à entrer dans le lit de l'assassin de son mari. Le poëte ne la flatte pas. Il lui laisse d'abord toute sa laideur morale. Mais, chemin faisant, il la relève peu à peu. Le remords l'assiége, elle se condamne, elle se hait; elle expie à la fin ses égarements par la mort.

Le roi est un scélérat dont les penchants ambitieux et grossiers ne reculent devant aucune infamie. Mais il est condamné sur la scène même par le cri de sa conscience. « Oh ! ma faute est énorme, dit-il, elle s'exhale jusqu'au ciel. Elle porte avec elle la première, la plus ancienne des malédictions ! Le meurtre d'un frère !... Je ne puis prier...[1]. » Quel hommage rendu à l'ordre moral par celui-là même qui l'a violé ! Mais il est trop tard. Le crime engendre le crime. Le roi essaye de se sauver par d'autres infamies, et prépare sans le savoir la scène suprême où sera son châtiment.

Ophélia, si pure, si naïve, si vraie et si pathétique dans la folie où la jette la douleur que lui cause la mort de son père, Ophélia c'est la jeunesse parée des grâces les plus adorables de son printemps. Son langage, sa douce tendresse, sa touchante beauté, tout en elle est vivant, féminin et idéal à la fois. Son frère Laërtes est entraîné au meurtre par un emportement d'amour filial; mais il se repent, lui aussi; lui aussi il meurt victime de sa trahison ; ses dernières paroles à Hamlet sont héroïques.

[1] Acte III, scène III.

Voilà les caractères principaux de ce drame célèbre. Qu'y voyons-nous ? L'amour sous toutes ses plus puissantes formes ; deux âmes incontestablement belles : Hamlet et Ophélia. Des âmes laides, sans doute, mais avouant leur propre laideur ; des crimes, sans doute, mais tous punis, tous expiés, et, malgré la mort d'Hamlet, le plus complet triomphe de l'ordre moral dont la scène puisse donner le spectacle.

Donc, dans les caractères de ce drame, le beau moderne et romantique, ou de quelque autre nom qu'on le veuille appeler, ne diffère pas essentiellement du beau antique et classique. C'est toujours l'âme agissant, sentant avec puissance et se tenant dans l'ordre, ou y marchant, ou y revenant après l'avoir abandonné, ou y rentrant par le châtiment et l'expiation [1].

Mais ce n'est pas tout : cette vaste composition

[1] « Il sera peut-être donné à notre époque de porter sur le grand tragique anglais le jugement le plus équitable et le plus vrai qui ait encore été exprimé. Nous sommes également loin et de l'ignorance méprisante avec laquelle Voltaire parlait d'un génie qu'il ne comprenait pas, et de l'enthousiasme qu'inspiraient à Schlegel les œuvres les plus médiocres d'un poëte inégal... Nous reconnaissons que Shakspeare est le plus populaire et le plus tragique des poëtes modernes, mais nous savons aussi qu'il n'a fondé aucun système dramatique, qu'il n'a ni prétendu découvrir un nouvel art poétique, ni soupçonné ces théories obscures que lui a si généreusement attribuées l'esthétique allemande... La grandeur de Shakspeare ne vient donc ni de la nouveauté ni du mérite particulier de certains principes qu'il applique, mais de l'éclat de son imagination, de la passion qui l'anime, du pathétique qu'il répand sur la scène et de la profondeur philosophique avec laquelle il analyse les sentiments du cœur humain. » Alfred Mézières, *Les Contemporains de Shakspeare,* avant-propos, dans *le Magasin de librairie* du 10 février 1859, p. 391.

n'est pas une suite d'épisodes s'ajoutant l'un à l'autre bout à bout, sans lien et au hasard. Le caractère d'Hamlet semblable à lui-même jusque dans ses incertitudes ; son dessein unique toujours poursuivi ; la mort du roi toujours espérée par le spectateur, et tout concourant à l'amener à la fin, ce sont là évidemment de ces enchaînements dramatiques qui impriment à une œuvre le sceau de l'unité, et par conséquent de l'ordre.

Cependant, cet ordre et cette unité sont imparfaits. Sans enfermer le poëte dramatique dans les bornes étroites d'un seul jour et d'un seul lieu, comme Boileau, on est en droit de lui demander une certaine économie du temps et de l'espace. Shakspeare abuse de l'ampleur de l'espace et de l'élasticité poétique de la durée. Ces brusques changements disloquent l'action ; l'esprit en est fatigué, l'attention en souffre, l'impression dramatique en est affaiblie. La proportion manque souvent, comme l'unité. Les incidents prennent, sous la plume du vigoureux génie qui les conçoit, un développement démesuré. Il met une seconde pièce dans la pièce principale, lorsqu'un simple récit suffisait. Il abonde en tirades et en discussions interminables. Trop riche, il ploie sous le faix de ses richesses et en fait porter la charge pesante à l'intelligence du lecteur. Il lui manque la puissance d'élaguer et de se restreindre. Ses personnages sont très-vivants, et vivent chacun de sa vie propre : c'est la réalité elle-même qu'il évoque sous nos yeux. Tous ses héros sont quelqu'un : s'ils n'ont pas vécu, ils vivent ; s'ils ne vivent pas, ils vivront ; dans tous les

cas, ils sont comme s'ils étaient. C'est en quoi Shakspeare est un créateur incomparable. D'un lambeau de chronique, il tire, au souffle de son génie fécond, des légions d'êtres animés. Nous avons dit qu'il les revêt souvent de formes idéales; mais souvent aussi ils pèchent par excès de réalité. Jamais plats, il est vrai, mais très-volontiers cyniques, obscènes même, ils franchissent sans motif la limite du vrai pour tomber dans le laid et même dans le faux. Hamlet serait tout aussi fou, sans les propos graveleux qu'il lance, et à qui? à la chaste Ophélia. Laërtes apprend-il que sa sœur est noyée; un jeu de mots détruit l'effet de sa profonde douleur: « Tu n'as que trop d'eau, pauvre Ophélia, dit-il, et je devrais retenir mes larmes. » Défauts de goût, défauts de mesure, de proportion, d'unité, compensés, j'y consens, par des qualités immenses, mais défauts enfin que le beau repousse et que l'art réprouve. Shakspeare n'en est pas moins un magnifique génie; mais c'est un génie irrégulier en qui la puissance n'est pas égalée par l'ordre. Il sera éternellement de ceux que l'on admire, jamais de ceux que l'on doive imiter, eût-on sa fécondité, sa poésie et sa naturelle vigueur.

Jamais il ne sera classique comme Corneille et Racine. Nos deux grands tragiques sont à un haut degré des génies réguliers. Notre dessein n'est pas de recommencer, à propos de leurs œuvres, le travail que nous avons fait sur les tragiques grecs. Tout ce que nous en pourrions dire, on le devine déjà. Chacun sait que les héros et les héroïnes de Corneille sont des âmes belles, quelquefois sublimes, sacrifiant, comme

Rodrigue et Chimène, comme Pauline et Polyeucte, comme le vieil Horace, la passion au devoir, leur propre cœur à l'honneur domestique, à la religion, à la patrie. Chacun connaît Roxane, Phèdre, Iphigénie, Clytemnestre, Esther et le sublime Joad. Pour varier notre méthode démonstrative, au lieu de signaler les qualités incontestées de Corneille et de Racine, cherchons, dans notre théorie, l'explication de leurs défauts. Aussi bien le débat est toujours pendant entre ces deux grandes gloires, et à de récentes appréciations de l'un et l'autre poëte nous voudrions appliquer le contrôle méthodique de la science du beau.

Corneille est grand. C'est le grand Corneille. On ne dit pas le grand Racine. C'est peut-être parce que Corneille avait un frère ; c'est aussi, c'est surtout à cause du caractère de son génie. En effet : le trait saillant de la poésie dramatique de Corneille, c'est la grandeur ; c'est même très-souvent le sublime. Mais être grand et sublime aussi souvent et au même degré que l'est Corneille, est-ce être sans défauts, posséder toutes les qualités, et surpasser à soi seul les tragiques de tous les temps ? Des défauts, Corneille en a : nul ne peut le nier, et même ses défauts sont grands, comme ses qualités. Il tombe aisément dans l'enflure. Ses fautes de goût sont proposées dans les classes, comme des modèles à ne point imiter. Ses expositions sont parfois défectueuses, et il est tel rôle que l'on peut enlever de la pièce où il l'a introduit, au très-grand profit du goût, de la proportion et de l'effet dramatique. Corneille n'est donc pas si parfait que Sophocle. Comme tragique, est-il absolument complet?

Certes, de la tragédie il a les plus hautes et les plus éclatantes parties. Mais ses héroïnes ne sont-elles pas un peu trop semblables à des hommes ? Et quand elles consentent à rester femmes, comme Chimène, le sont-elles aussi naturellement, avec une mesure aussi juste et aussi heureuse que les héroïnes de Sophocle ou de Racine, ou quelques-unes de celles d'Euripide ? Chimène est adorable ; mais elle est dolente, et on a remarqué qu'elle demande avec une insistance trop prolongée la mort de Rodrigue. Émilie est une stoïcienne imposante : mais ne dit-elle pas trop souvent qu'elle a l'âme romaine ? Enfin le pathétique, c'est-à-dire la passion sous sa forme la plus vive et la plus touchante, est-ce Corneille qui l'a fait briller sur la scène française de tout son éclat ? Au total, le génie de Corneille, qui possède éminemment la puissance, possède-t-il au même degré la flexibilité, la variété et l'harmonie, de telle sorte qu'à lui seul il efface Eschyle, Sophocle et Euripide ? Admirateur passionné de Corneille, nous croyons que l'ordre, la mesure et la souplesse lui ont manqué plus souvent qu'à aucun des cinq tragiques qui forment la pléiade dramatique. Nous croyons encore que s'il a parfois bien exprimé les passions tendres, il est resté, dans ce genre de mérite, fort au-dessous de Sophocle, d'Euripide et de Racine.

Racine a des défauts [1], lui aussi, et ses défauts,

[1] Dans son intéressante thèse française pour le doctorat, intitulée : *Les ennemis de Racine au dix-septième siècle*, M. F. Deltour a écrit l'histoire véridique et très-instructive des critiques de tout genre auxquelles notre grand tragique fut en butte. Si Racine sait comment ses compatriotes le jugent aujourd'hui, il doit être plus satisfait de la postérité que de ses contemporains.

comme ceux de Corneille, sont de rares qualités portées à l'excès. Tendre, ému, profond dans la peinture de l'amour, mesuré, harmonieux, exquis, le nerf quelquefois et la virilité lui manquent. Si les femmes de Corneille ressemblent un peu à des hommes, certains héros de Racine sont quelque peu pâles et effacés. A l'exception de Joad qui personnifie à lui seul une race, une patrie et un culte, et dont la voix inspirée et prophétique résonne comme celle d'Isaïe ; de Mithridate magnanime dans la mort, et d'Oreste en proie aux furies, une sorte de raffinement d'idéal émousse chez eux les saillies de la force et atténue l'ardeur héroïque. Agamemnon, Achille, Pyrrhus, Bajazet, Britannicus, Néron lui-même, ont tous plus ou moins étudié à la cour de Louis XIV les manières polies et l'art difficile de se contraindre. Avant de les écouter, gardons-nous de lire Homère ou Tacite ; avant de les regarder, n'allons pas contempler le Thésée du Parthénon. En eux, ni veines gonflées, ni muscles d'acier, ni membres d'athlètes : semblables à l'Apollon du Belvédère, ils rougiraient de paraître énergiques et robustes. Le spiritualisme y gagne-t-il ? Autant d'idéal ne pouvait-il admettre plus de vie ? Leurs femmes, leurs filles, leurs amantes souvent les dominent, et quelquefois les font trembler. Ce sont elles qui règnent, dans le théâtre de Racine, par la grandeur de leurs passions idéales et vraies, brûlantes et contenues. Ce sont elles qui se chargent de révéler tout le génie du poëte. Racine a plus de puissance dans le pathétique, plus de perfection et d'ordre que Corneille ; Corneille a plus de puissance dans le grand et dans le

sublime, mais il est plus tendu, plus inégal, moins ordonné que Racine. Leurs défauts et leurs qualités se balancent, et voilà pourquoi la postérité, qui les compare sans cesse, hésite encore à se prononcer entre eux [1].

Chrétiens l'un et l'autre, ils ont fait à l'âme, au repentir, au mépris de la vie une part plus large que les Grecs. Chez eux plus de fatalité, plus de divinités comptables des fautes des hommes. Phèdre s'accuse bien plus qu'elle n'accuse Vénus. C'est à Agamemnon bien plus qu'aux dieux que la Clytemnestre de Racine reproche la mort de sa fille. Corneille n'a point inventé le martyre : Antigone dans Sophocle, Alceste dans Euripide, sont des victimes de l'amour pur et du devoir. Cependant quelque chose de nouveau éclate dans Corneille : c'est un élan de passion sublime qui enflamme le spectateur, et qui allume en lui le noble désir d'imiter Polyeucte et Pauline. Ici, nulle pitié, nulle terreur ; de l'enthousiasme seulement et un entraînement irrésistible. Eschyle, dans *les Sept contre Thèbes*, avait déjà fait naître de la tragédie cette impression qui n'a rien de commun ni avec la sympathie ni avec l'épouvante. Corneille l'a portée au plus haut point. Le vieux cadre où Aristote enferme la tragédie était trop étroit, même en Grèce ; Corneille a achevé de le briser.

Ainsi, malgré la similitude des sujets, l'esprit

[1] Sur les qualités et les défauts de Corneille et de Racine, voir M. V. Cousin, *Du Vrai, du Beau et du Bien,* dixième leçon, DE L'ART FRANÇAIS AU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE, et M. Nisard, *Histoire de la littérature française*, t. II et III.

moderne s'est créé une tragédie, à certains égards distincte du drame antique. Qu'on ne gémisse pas sur l'absence d'une tragédie nationale. Corneille et Racine sont aussi Français que Shakspeare est Anglais. Qu'importent les noms et les costumes ! c'est à l'âme qu'il faut regarder. Et d'ailleurs, l'une des grandeurs de l'âme moderne n'est-elle pas de continuer l'âme antique et de prolonger, en l'élevant de plus en plus haut, la vie de ce même homme qui, selon le mot de Pascal, subsiste toujours et apprend continuellement ?

Après avoir confronté notre définition du sublime et du beau avec les beautés les plus certaines de la poésie, nous avons à vérifier de la même façon notre définition du ridicule. Le ridicule, avons-nous dit dans notre première partie, c'est la force grande, moyenne ou petite, agissant de façon à enfreindre l'ordre légèrement, quoique sensiblement. L'homme ridicule qui l'est sans témoins n'en est pas moins ridicule ; mais il l'est impunément. Devant témoins, il provoque le rire, et c'est là son châtiment, efficace ou non. La comédie se charge de donner au ridicule des spectateurs qui en rient. Elle ne le corrige pas toujours par ce moyen ; mais elle proteste du moins contre la déraison et le désordre. Elle ramène ainsi doucement sinon la volonté, au moins l'intelligence des spectateurs à la pensée de l'ordre et à l'estime de la mesure et du beau, et à la faveur d'un amusement agréable, elle sert les intérêts de tout ce qui est digne d'admiration.

Etudiez les œuvres des deux plus grands comiques, vous verrez sur-le-champ que ce qu'ils livrent à la

risée c'est l'âme humaine en contradiction avec l'ordre, surtout avec l'ordre moral. La perfection de l'art est ici de mesurer le châtiment à la faute, et de ne punir que des coupables. Aristophane a raison lorsque, dans ses *Nuées*, il tourne en ridicule ces sophistes affamés de richesses qui corrompaient à prix d'argent l'âme de la jeunesse athénienne, en lui enseignant à soutenir avec la même habileté et la même hardiesse le vrai et le faux. Il a tort lorsqu'il fait un sophiste de Socrate. Un citoyen quelconque, qui ne connaît pas les lois, est incapable de les appliquer. Cependant Périclès, pour plaire au peuple, avait fait décréter trois oboles pour le salaire des juges, et comme tout citoyen âgé de trente ans pouvait être élu membre des tribunaux, c'était à qui siégerait et rendrait des sentences. Qu'Aristophane nous représente Philocléon devenu fou à force de juger ; puis enfermé par son fils, et réduit à juger un chien faute de mieux, et enfin absolvant par méprise ce chien coupable, Aristophane créera un chef-d'œuvre. Bien plus, il armera la raison de tous les temps contre la déraison de tous les temps et méritera d'être imité par Racine. L'avarice, si admirablement combattue par Molière, qu'est-ce, sinon l'âme humaine aimant comme si c'était le but même de la vie ce qui n'en est que le moindre instrument, et tombant ainsi dans un véritable désordre moral ? Ce désordre en amène d'autres : Harpagon prête indirectement de l'argent à gros intérêts, et c'est son fils qu'il dévore par l'usure ; à soixante ans, il veut épouser une jeune fille et par là déshériter ses enfants. On lui vole son or et on lui ravit la dame. Double échec, double

ridicule. Mais qu'est-il besoin d'insister? Mieux vaut faire voir avec quelle modération notre grand poëte comique a su manier l'arme terrible qu'il tenait dans sa main, lorsqu'il a voulu signaler dans *le Misanthrope*, non pas certes un vice, mais un excès dans la vertu. Alceste est un honnête homme, qui a cent fois raison d'aimer la droiture, la franchise, l'équité, et de détester la bassesse, la flatterie et la corruption ; mais il a tort d'être roide et bourru, de déclarer tous les hommes également mauvais et haïssables, et, au lieu d'accepter le combat de la vie, de vouloir fuir au désert, non sans tâcher d'y entraîner, ou, pour mieux dire, d'y enterrer avec lui une femme spirituelle, faite pour le monde, et qu'il devrait moins aimer puisqu'il l'estime peu. Il s'agissait ici de frapper sur la misanthropie sans atteindre la vertu. Molière, ce grand honnête homme, qui plus d'une fois, sans doute, avait pensé comme Alceste et souffert du même mal que lui, Molière a résolu, ce nous semble, ce problème difficile. Le spectateur rit des boutades et de la mauvaise humeur d'Alceste; mais il se sent plein de sympathie pour cette âme loyale. Il voudrait Alceste plus doux, plus bienveillant, plus sociable, mais il aime sa loyauté et le préfère à Philinte. Enfin, l'effet de cette admirable pièce, c'est que toute conscience honnête y puise, non le dégoût de la vertu, mais le goût de la vertu soumise à la mesure, à la proportion, à l'ordre, c'est-à-dire le goût de la vertu élevée à cette hauteur et contenue dans ces limites où elle se confond avec la beauté morale. Voilà pourquoi l'on rit peu à la représentation du *Misanthrope*. Voilà comment ce chef-d'œuvre tou-

che presque à la tragédie, et doit être considéré comme le suprême effort et le triomphe du génie de Molière, et peut-être du génie de la comédie.

Ce qui importe dans la comédie, ce sont avant tout les caractères. Toutefois une action dramatique y est nécessaire pour développer les caractères et les mettre en relief. La comédie rentre donc dans la plupart des conditions scéniques de la tragédie. Mais le dénoûment en doit être tout autre : il faut qu'il soit gai. Dirigée contre le vice, non point en tant qu'il est criminel, mais seulement en tant qu'il est ridicule, la comédie ne peut finir que par un éclat de rire. L'incorrigible Harpagon, après toutes ses mésaventures, termine la pièce par ces mots : « Et moi, allons voir ma chère cassette. » Il croit avoir le dernier ; il se trompe : le dernier est à la raison et au parterre, qui rit encore en s'en allant.

La satire modérée et souriante, qui raille plutôt qu'elle ne flagelle, n'est guère que la comédie elle-même, sous forme de récit ou de dialogue, ou de récit mêlé de dialogue, et dépourvue de l'appareil scénique. Dans un langage piquant et malin, la raison aiguisée du poëte s'y joue de nos travers et marque d'un trait brillant la limite où finit la mesure et où commence l'excès en toutes choses. Mais la satire véritable n'a rien de plaisant : railler ne lui suffit plus ; elle flétrit, elle déchire, parce que c'est au vice et au crime que s'adressent ses coups. S'il lui arrive de s'allier à la comédie, celle-ci en devient aussitôt plus grave et presque menaçante. Les victimes de Tartufe ne sont que ridicules ; mais lui, il ne fait pas rire, il révolte. Que Molière eût parlé lui-

même au lieu de disparaître derrière ses personnages, et qu'il nous eût dépeint surtout Tartufe, toujours Tartufe dans toute sa laideur et sous tous les masques dont il couvre sa face depuis qu'il existe, ce chef-d'œuvre, au lieu d'être une comédie, serait une satire. Ainsi la matière de la satire, c'est la laideur morale, non plus seulement moquée, mais jugée, condamnée et publiquement châtiée. Comment, avec une pareille étoffe, créer une œuvre qui produise la délectation du beau ? Tel est pour le poëte satirique le problème à résoudre. Tirera-t-il la beauté de la laideur même, comme on le lui conseille parfois légèrement? Mais cela est tout simplement impossible. Cherchera-t-il à embellir ce qui est abominable et à faire, par je ne sais quelle habileté de sophiste, que le désordre paraisse ordonné? Ce serait odieux et insensé. Non : il laissera aux vices les plus infâmes et aux crimes les plus monstrueux leur aspect détestable, et il puisera les beautés de son poëme aux sources naturelles du beau. Ces sources, on les connaît. Voici d'abord, dans la satire, les méchants et les hypocrites réalisant, en dépit d'eux-mêmes, l'ordre moral par les châtiments qu'ils se préparent et qu'ils subissent : les voici allant de folie en folie, de honte en honte, d'abjection en abjection, les uns jusqu'à la perte de leurs biens et de leur honneur, les autres jusqu'à la ruine de leur âme, tantôt abrutie jusqu'à ne plus rien comprendre, tantôt épuisée jusqu'à ne plus rien sentir. Jamais nos yeux ne se retournent aux clartés de la vie morale plus vivement que lorsqu'ils ont sondé cette nuit épaisse et fétide de la dépravation, où s'éteignent par l'hébétement

définitif les dernières flammes de la raison et de l'amour. Cependant les plus essentielles beautés de la satire sont celles qui jaillissent de l'âme même du poëte. Représentant volontaire de la justice outragée, il faut qu'il soit, comme elle, impartial, juste, terrible même, mais, comme elle aussi, n'aimant les rigueurs et les supplices qu'en vue du bien et non par goût de frapper pour frapper et pour étaler sa force. Ces conditions du genre, tous les grands satiriques les ont plus ou moins remplies. Afin de paraître impartial jusque dans la colère, Juvénal a soin de ne s'attaquer, du moins directement, qu'à ceux qui ne sont plus :

. . . Experiar quid concedatur in illos
Quorum Flaminia tegitur cinis atque Latina [1].

C'est dans l'enfer et après le jugement de Dieu lui-même que Dante torture les plus fameux scélérats de son siècle. Voilà l'idéal de la satire. Dante n'est pas juge : il n'est pas bourreau; il n'est que spectateur. Ainsi placé en présence d'anciens ennemis, il n'a plus l'air d'exercer une vengeance personnelle; ce n'est plus sa haine qui triomphe, c'est la justice éternelle qui s'accomplit. Plus près de nous, André Chénier, maudissant la Terreur, ses fêtes, et ses échafauds qui l'attendaient lui-même, et les maudissant au nom de la justice et de la liberté, s'efforce de garder l'attitude d'un juge désintéressé :

[1] *Satires,* I, à la fin.

Ma foudre n'a jamais tonné pour mes injures ;
La patrie allume ma voix ;
La paix seule aguerrit mes pieuses morsures,
Et mes fureurs servent les lois [1].

Mais pour jouer un rôle aussi grand, ce n'est pas assez d'être impartial et juste ; il faut, en outre, être irréprochable. De quel droit, avec quelle autorité un homme, poëte ou non, vient-il condamner dans autrui des turpitudes qu'il a commises hier et qu'il commettra encore demain ? Comment tolérer que celui-là s'arme du fouet qui mériterait tout le premier d'en sentir les lanières ?

Quis cœlum terris non misceat et mare cœlo,
Si fur displiceat Verri, homicida Miloni,
Clodius accuset mœchos, Catilina Cethegum [2] ?

Enfin, les fonctions de bourreau sont pénibles, même à ne les remplir qu'en vers. Le poëte qui n'y trouverait que plaisir et joie nous serait d'abord suspect et bientôt insupportable, parce qu'il est contre nature de vivre dans l'exaspération, et que, d'ailleurs, le spectacle prolongé de la fureur, fût-elle légitime, est de ceux qui imposent à l'âme la plus douloureuse fatigue. Aussi les vrais satiriques ont-ils des moments de mansuétude où ils prennent quelque relâche, et qu'ils consacrent non plus à décrire l'enfer et ses hôtes présents ou futurs, mais le paradis céleste tel qu'ils le conçoivent, ou même ce paradis que nous traversons

[1] *Iambes,* II, édit. Charpentier.
[2] Juvénal, *Satires,* II, v. 27 et suiv.

de temps en temps sur la terre, lorsqu'il nous est donné de jouir des douceurs de l'amitié [1] ou du tranquille bonheur qu'apporte avec elle la vertu :

> Monstro quod ipse tibi possis dare. Semita certe
> Tranquillæ per virtutem patet unica vitæ [2].

Une âme droite, puissante à détester le vice et à le poursuivre, puissante aussi à aimer la vertu, et contenant cette double puissance afin d'en mesurer l'énergie et d'en accroître les effets, voilà le fond d'où sortent les beautés propres de la satire. Quant à sa forme achevée, elle la trouve dans un vers concis et rapide, qui exprime bien plus qu'il ne les dépeint les repoussantes laideurs du désordre moral. La prose y serait trop lente; la description, trop étendue et trop semblable à un tableau. L'imagination du lecteur saura toujours assez compléter l'esquisse sommairement indiquée. La satire sur une toile, avec des lignes précises, des couleurs éclatantes et une valeur de relief donnée à tous les détails, serait la négation même de l'art. Le vers retentit à l'oreille, et passe aussitôt. Celui qui suit atténue l'impression violente de celui qui précède et l'efface à moitié de la mémoire. La peinture, au contraire, reste là tout entière, sollicitant le regard, le retenant, le rappelant. Il faut que l'esprit se dégoûte décidément ou que décidément il s'habitue à l'obscénité que lui présente le peintre. Or, s'il y a dégoût, il n'y a plus d'art, puisqu'il n'y a plus délec-

[1] Juvénal, *Satires*, XII.
[2] *Satires*, X, à la fin. — V. *Juvénal et ses Satires*, par Auguste Widal. Paris, Didier, 1869.

tation ; s'il y a plaisir et goût, il se trouve que nous voilà délectés par cette même laideur qu'on a voulu nous faire détester. C'est pourquoi la satire est interdite aux arts du dessin. Michel-Ange a essayé de l'introduire dans la peinture, et tout son génie n'a servi qu'à prouver combien elle y est déplacée.

Nous ne quitterons pas la poésie sans avoir invoqué en faveur de nos doctrines le témoignage de notre fabuliste incomparable. La Fontaine, lui aussi, est parmi nos plus puissants auxiliaires. Dire que La Fontaine est un poëte de génie, et sans rival, c'est ne rien apprendre à personne. Ajouter qu'il est à son gré, et admirablement, lyrique, tragique, comique, satirique, élégiaque, bucolique, c'est répéter ce dont tout le monde tombe d'accord. Mais ce qui nous touche particulièrement, ce qui importe à notre thèse, c'est que la beauté des fables les plus admirées de La Fontaine n'est que l'expression de l'âme sentant, pensant, agissant avec puissance et conformément à ses lois éternelles. Ce qui nous ravit dans *les Deux Pigeons*, c'est l'amour volage opposé à l'amour fidèle ; dans *les deux Amis*, l'amitié délicate, désintéressée, prête à tous les sacrifices ; dans *le Vieillard et ses Enfants*, l'amour paternel faisant effort pour survivre au père et pour enchaîner les enfants par les liens de l'affection fraternelle ; dans *le Vieillard et les trois jeunes Hommes*, une grave leçon donnée par la sage expérience à la jeunesse imprévoyante qui n'en sait pas profiter ; dans *le Loup et le Chien*, l'âme préférant la pauvreté fière et libre au bien-être grossier de la servitude ; dans *le Chêne et le Roseau*, l'âme orgueilleuse attirant la fou-

dre sur elle, et anéantie au moment même où elle s'enivrait du sentiment de sa force. Toutes les fables de La Fontaine ne sont pas à la hauteur de celles-là. Il en est quelques-unes dont le sens moral n'a pas au premier coup d'œil toute la clarté désirable : mais un peu d'attention le découvre. Il se trahit bientôt par quelque mot, par quelque tour de phrase, d'abord inaperçu et qui est comme le sourire du bonhomme. D'ailleurs, ce qui paraît douteux dans une fable devient dans quelque autre éclatant comme la lumière. Ici, le poëte constate simplement que le sage dit : Vive le roi ! vive la ligue ! là, il semble absoudre la duplicité de la chauve-souris : mais à un autre endroit, il s'écrie : Arrière ceux dont la bouche souffle le chaud et le froid ! Il faut le lire tout entier pour le juger avec justice : et à ceux qui lui reprochent de n'être pas assez explicite, il serait en droit de répondre qu'après tout, c'est à des hommes qu'il s'adresse et qu'il n'a pas écrit pour les enfants.

Ce n'est pas seulement l'âme humaine qui vit dans les fables de La Fontaine, soit sous la forme humaine, soit sous telle autre forme, c'est aussi la nature sentie, comprise, saisie au vif et peinte en quelques traits rapides avec un art sans égal. Voulez-vous recevoir l'impression d'une belle journée d'été, lisez *le Héron :*

> L'onde était transparente, ainsi qu'aux plus beaux jours.
> Ma commère la carpe y faisait mille tours,
> Avec le brochet son compère.

Voulez-vous, sur votre fauteuil, respirer la senteur

des prés et la fraîcheur du matin, écoutez ces trois vers :

> Elle porta chez lui ses pénates un jour
> Qu'il était allé faire à l'Aurore sa cour
> Parmi le thym et la rosée [1].

Quant aux animaux, La Fontaine les met sous nos yeux par un mot, par un nom où se concentrent aussitôt tous les traits saillants de leur caractère. C'est un peintre de portraits sans pareil, quoiqu'il n'ait recours, pour attraper la ressemblance, qu'aux ressources de la parole et de la poésie. La Fontaine était convaincu, contre Descartes, que les bêtes ont une âme ; c'est aussi par l'âme qu'il les prend et les peint. Voilà l'idéal.

Enfin, ses petites compositions sont toujours merveilleusement conçues, au point de vue des exigences de l'art. Un milieu, un commencement, une fin, de justes proportions, l'exposition courte, l'intérêt croissant, le dénoûment pressenti, la catastrophe arrivant à son heure, font de la plupart de ses fables cet animal un et vivant qu'Aristote propose pour modèle à ceux qui écrivent des drames.

Dans cet examen philosophique des œuvres poétiques, nous ne saurions omettre le roman. Le roman n'est ni l'histoire, ni la chronique, ni la biographie ; il n'appartient pas non plus à ce genre d'écrits qu'on nomme des mémoires. Il est distinct des relations de voyages et des lettres ou correspondances authenti-

[1] *Le Chat, la Belette et le petit Lapin.*

ques. Donc, ou bien il n'est rien, ou bien il doit être rangé parmi les ouvrages d'imagination et d'art et rentrer dans la classe des compositions poétiques. Or, la poésie, comme l'art, dont elle représente la forme la plus élevée, est l'interprétation belle de la belle nature. Par conséquent, qu'il y consente ou non, le roman doit exprimer la nature, sans doute, mais la nature idéale encore plus que la nature réelle et ordinaire.

En fait, et lorsqu'il ne se fourvoie pas à la suite de quelque secte littéraire, le roman y consent. Le roman véritable et digne d'être compté comme œuvre d'art se laissera volontiers définir : le récit développé d'une action vraie ou imaginaire, historique ou non, où les événements marchent avec ordre vers un but déterminé et où les caractères, bien que vivants et naturels, et quoique plus voisins de la réalité que dans tout autre genre de poésie, sont agrandis néanmoins par l'idéal et par le style : et si tel est le roman, les romans les plus admirés doivent, eux aussi, vérifier nos principes et confirmer notre théorie.

Il n'existe pas d'ouvrage qui soit au roman ce que *l'Iliade* et *l'Odyssée* sont au poëme épique. En l'absence d'un type achevé du genre, examinons quelques-uns des romans qui, plus ou moins, ont résisté à l'épreuve du temps et sont encore lus de nos jours ; et commençons par ceux où c'est le beau qui domine.

Les romans de Mme de Lafayette et de Mlle de Scudéry ont un certain charme auquel sont sensibles les hommes de goût de notre temps. A quoi doivent-ils la faveur dont ils n'ont pas cessé de jouir, sinon à des

peintures vraies et délicates, quoique trop prolongées, des sentiments les plus tendres, les plus purs, les plus élevés, et ajoutons les plus chevaleresques de l'âme humaine ? Cela seul les soutient encore, mais cela suffit à les soutenir, parce que l'âme immortelle, partout où elle pénètre, apporte quelques garanties d'immortalité. Sous les tableaux finement dessinés dans le *Cyrus*, un grand écrivain a retrouvé des caractères historiques de la plus noble race. Mlle de Scudéry observait la nature déjà belle, et elle l'embellissait encore par l'idéal et par la magie des temps lointains où elle la plaçait. Ni Condé, ni la charmante Angélique Paulet n'ont rien perdu à passer par ses mains. Cette dernière en particulier revêt, dans le roman que M. Cousin a remis au jour, les formes les plus exquises et la plus poétique figure.

Quel roman populaire et admirable que le *Robinson Crusoé* de Daniel de Foë ! Quel autre obtiendra jamais pareille fortune ? Et pourtant qu'est-ce au fond ? Rien que le simple récit des aventures d'un seul homme dont l'âme patiente et religieuse résiste à tous les maux de la misère, à tous les dangers du désert, à tous les chagrins de l'exil ?

Don Quichotte est fou : mais c'est un esprit fêlé dans une âme de héros. Vit-on jamais plus vaillante et plus sublime folie ? D'ailleurs, ôtez-le de sa chimère, il devient sensé, bon, affectueux ; il a l'intelligence distinguée, le goût pur, le langage élevé. Sur un tombeau qui va se fermer, il tient des discours éloquents jusqu'au pathétique. Ses derniers moments sont une scène simple et touchante, que l'on ne lit guère sans

verser des larmes. La postérité récompense tous les jours Cervantes d'avoir respecté l'âme humaine jusque dans ses défaillances et de n'avoir pas trop ridiculisé la monomanie du dévouement et du sacrifice.

Paul et Virginie est aussi dans toutes les mains. C'est un de ces rares écrits que personne ne conteste et dont les familles n'ont rien à redouter. Le succès a pu en être accru, dans les premiers temps, par la vive description d'une nature puissante et peu connue. Mais aujourd'hui ce genre d'intérêt, exploité par tant d'autres, n'a plus que l'importance secondaire d'un accessoire. On ne dédaigne assurément pas le cadre ; mais ce que l'on aime, ce que l'on estime, c'est le tableau : ce sont quelques faibles âmes jetées par le malheur dans un recoin du monde, supportant la pauvreté avec une résignation attendrissante et s'aimant les unes les autres comme on devrait toujours s'aimer. Deux enfants élevés ensemble, qui se prennent d'un mutuel amour : voilà toute l'intrigue ; une jeune fille, chaste et pure jusqu'à en mourir, engloutie par un naufrage sous les yeux et malgré les efforts héroïques de son fiancé : voilà le dénoûment. Mais l'idéal y est, et l'ordre, et la gradation, et aussi le style, remarquable en dépit de quelques déclamations. C'est vrai et c'est poétique ; la réalité y est palpitante, mais toujours relevée par la beauté et surtout par la beauté de l'âme.

Notre siècle a la gloire d'avoir vu naître le véritable roman historique, et Walter Scott celle de l'avoir créé. L'illustre romancier anglais n'est pas sans défaut. Il ploie sous le fardeau de ses souvenirs. Il

abonde en descriptions minutieuses, et il est pour quelque chose dans l'abus, excessif aujourd'hui, de la couleur locale. Mais il excelle à mener un roman à son terme à travers les événements les plus divers ; à rendre la vie aux générations éteintes ; il excelle surtout à créer des caractères variés et à leur donner le rayonnement de la beauté morale. Tout le monde a lu et goûté le roman d'*Ivanhoë*. Jouffroy en faisait, dit-on, ses délices. Un autre écrivain, une noble victime de la science historique, accessible jusqu'au dernier jour aux impressions du beau, malgré la paralysie et la privation de la lumière, a laissé sur *Ivanhoë* des pages achevées. En transcrivant ici quelques lignes de ce fragment, je veux rendre hommage à la fois au romancier et à son éminent admirateur. Voici comment Augustin Thierry signale et loue, dans *Ivanhoë*, la conciliation de la vérité réelle et de l'idéal poétique : « Mais il y a (dans ce roman) un personnage qui efface tous les autres, et auquel l'âme du lecteur s'attache par un intérêt irrésistible : c'est celui de Rebecca, la fille du juif Isaac d'York. Rebecca est le type de cette grandeur morale qui se développe, dans l'âme des faibles et des opprimés de ce monde, quand ils se sentent meilleurs que leur fortune, meilleurs que les heureux qui les écrasent. Tout ce qu'il y eut jamais de dignité calme dans l'âme d'un Caton ou d'un Sidney se joint en elle à la modestie naïve, à la patience qui ne murmure jamais, à ce pouvoir si touchant de souffrir, qui est l'attribut des femmes. Ce caractère, si fort au-dessus de notre nature, y est ramené par l'auteur avec un art si parfait, il s'introduit

si naturellement dans les scènes où il se développe que, quelque idéal qu'il soit, nous sommes entraînés à y croire et que nous nous sentons grandir en y croyant[2]. »

Cette appréciation ferme et juste contient comme une esthétique abrégée du roman en général. Les grands esprits ne peuvent toucher à un détail sans soulever quelque haute question et sans répandre de vives clartés sur les principes.

Cependant il arrive qu'au lieu de refléter une certaine beauté idéale, le roman affecte de préférence les formes de la comédie et même celles de la satire. Parfois il prend pour sujet principal de ses tableaux soit les travers d'une époque, ou même ceux de l'humanité en général qu'il cherche à tourner en ridicule, soit la dépravation dont il tâche de nous inspirer le dégoût. S'il a, comme on n'en peut douter, le droit d'écrire à sa façon la comédie humaine, il lui est donc permis de mettre sous les yeux de notre imagination la laideur à tous ses degrés, depuis celui où elle n'est digne que de risée, jusqu'à ce comble d'elle-même où elle appelle nos mépris et notre haine. Que devient en ce cas l'obligation imposée au romancier non moins qu'à l'artiste, de viser à la beauté idéale? Cette obligation demeure et veut être remplie; autrement l'art disparaît, et avec lui tous ses nobles plaisirs et ses heureuses influences. Néanmoins il y a cette différence entre le roman surtout sérieux et pathétique et le roman surtout railleur et jusqu'à un certain

[1] *Dix ans d'études historiques*, VIII, 1re partie.

point satirique, que ce dernier peut tirer un plus large parti de la laideur. Mais il n'en saurait user exclusivement, et cela pour plusieurs raisons. D'abord la sottise, déjà si ridicule par elle-même, l'est beaucoup plus encore par son contraste avec le bon sens. Le vice en lui-même odieux nous irrite plus sûrement lorsque le voisinage de l'honnêteté et de la vertu le met en pleine saillie. Puis, quel est le lecteur assez indifférent pour ne pas fermer de dégoût, ou assez patient pour ne pas jeter de colère un ouvrage où la seule laideur, la laideur persistante, obséderait sa pensée comme un long cauchemar ? Et, la beauté fût-elle associée à la laideur dans une proportion convenable, si le désordre tant moral que physique s'étale, chaque fois qu'il reparaît, dans toute l'évidence de sa hideuse difformité, l'impression n'en sera certainement pas supportée. Enfin, et inversement, un sujet par lui-même obscène, mais que l'auteur accommoderait de manière non-seulement à le faire passer, mais encore à le rendre aimable et piquant, en stimulant et en satisfaisant tour à tour notre curiosité la moins avouable, ne fournirait qu'une œuvre laide sans compensation, laide sans excuse, purement corruptrice, et, comme telle, indigne de l'art et du lecteur.

Cette esthétique du roman est si naturelle, qu'il n'est pas un écrivain, même parmi les médiocres, qui ne la connaisse ou ne la devine. Il n'en est pas un seul qui ne sache qu'à la fouler aux pieds on risque d'acquérir la plus triste de toutes les gloires, celle de figurer sur les rayons les plus cachés de nos bibliothèques, dans ces musées secrets de la littérature sur la porte

desquels le père le plus libertin n'oublie jamais la clef. Pourtant, il y a des époques singulières où le talent ne craint pas de courir cette chance. Il y a des moments d'aberration où des esprits brillants croient faire preuve de force, semer des germes féconds et renouveler l'art, en allant droit devant eux où que les entraîne leur muse égarée, fût-ce aux dernier excès. Entre les auteurs de notre temps, il y en a de ce genre chez lesquels je pourrais étudier le mal dont il est question ; mais afin de ne pas quitter ces hauteurs sereines de la postérité où doit se placer la science préoccupée avant tout de dégager les principes des faits qui les enveloppent, c'est au passé que je vais demander l'explication de ces méprises, volontaires ou non, qui, sous prétexte de vérité, chassent le beau du roman et installent la laideur à sa place.

Puisque ce ne peut être ici le lieu d'une monographie historique du roman licencieux, choisissons pour objet d'analyse quelque exemple fameux, quelqu'un de ces faits particuliers, il est vrai, mais tellement caractéristiques, tellement expressifs d'une époque, qu'ils valent à eux seuls, par les conclusions qui en sortent, tout un vaste ensemble de faits.

Je prends les romans de Diderot. Mais dès le premier pas, je me sens arrêté : plusieurs de ces contes ne peuvent pas même être nommés. J'écarte donc ceux dont le seul titre répugne, et j'étudie *Jacques le Fataliste*. Quel en est le fond ? Un gentilhomme déjà mûr, désœuvré, dissolu, blasé, voyage on ne sait pourquoi, allant on ne sait où, avec son valet qui lui est comme une manière de camarade, mais de camarade cor-

rompu, ivrogne et insolent ; bavard toutefois et intarissable, et qui divertit son maître par ses récits et par cette idée que tout est écrit là-haut, de sorte que notre conduite n'est que le déroulement inévitable d'un certain grand rouleau, le rouleau de la destinée. Ils vont côte à côte, comme le sort les pousse, d'auberge en auberge, d'aventure en aventure. Jacques poursuit à bâtons rompus, sans jamais la finir, la narration de ses laides équipées. Le maître y mêle le souvenir des siennes. D'autres gens que l'on rencontre, ou avec lesquels on boit au cabaret, entassent sur ces récits de honteuses histoires et des anecdotes de ruelles. Enfin, le tout se termine par le mariage fatal de Jacques avec la seule femme qu'il ait respectée, non certes par vertu, mais toujours fatalement.

Si, comme on le prétend de nos jours, le talent était tout, si le choix du sujet n'était rien, si la verve la plus jaillissante pouvait sauver une donnée absurde et ennoblir l'ignoble, le roman dont je parle ici devrait remplir d'admiration l'âme du lecteur. Or, en est-il ainsi ? L'âme en reçoit-elle une seule impression véritablement esthétique ? De tous les personnages de l'impure cohue qui défile là sous nos yeux, il n'en est pas un seul qui ait quelque vertu ; pas un qui ait quelque grandeur dans le vice : pas un non plus qui soit franchement comique et qui provoque ce rire sain dont Molière et Lesage ouvrent si largement les sources. Tous ces caractères méprisables, accumulés plutôt que groupés, ne tardent guère à ennuyer les esprits élevés ; peu à peu ils impatientent, ils fatiguent, et

enfin ils dégoûtent. Quant aux esprits plus jeunes, encore inexpérimentés et en proie à cette curiosité première, toujours un peu gloutonne, qui se repait volontiers de crudités, ou à cette autre curiosité plus avancée et déjà pervertie qui recherche de préférence les morceaux fortement épicés, quel sera sur eux l'effet d'une telle lecture? Après avoir vécu un jour entier en société avec Jacques le Fataliste, n'en viendront-ils pas insensiblement à penser qu'on n'est pas coupable de se laisser glisser sur la pente de la sensualité, puisque cette pente est irrésistible? Et dès lors ce roman n'est-il pas un des fruits de cet art dont Diderot, dans un de ses bons moments, a dit lui-même : « Quel art serait plus funeste que celui qui me rendrait complice du vicieux [1]? » Or, ce n'est pas seulement à cet endroit que Diderot blâme en termes énergiques la littérature brutale et le cynisme du genre livre, qu'il a si souvent pratiqués. Doué d'éminentes facultés d'artiste, très-sensible à la beauté, admirateur enthousiaste des œuvres excellentes, il a répandu par fragments dans ses *Salons*, dans son article sur *le Beau*, dans ses opuscules sur *la Peinture* et sur *la Poésie dramatique*, toute une esthétique où il prescrit à ceux qui tiennent une plume, un ébauchoir ou un pinceau, le culte religieux et le respect absolu de la morale. On peut même dire qu'en ce sens il a excédé, et que trop fréquemment ses conseils chaleureux, mais déclamatoires, ressemblent à une sorte de prédication. Voici un passage, entre autres, qui est comme un écho du

[1] *De la poésie dramatique*, t. IV, 2e partie, p. 628; édition complète de 1818.

dixième livre de *la République* de Platon, tant l'esthétique y est près de se confondre avec la morale : « O quel bien il en reviendrait aux hommes, si tous les arts d'imitation se proposaient un objet commun, et concouraient un jour avec les lois pour nous faire aimer la vertu et haïr le vice ! C'est au philosophe à les y inviter ; c'est à lui de s'adresser au poëte, au peintre, au musicien, et à leur crier avec force : Hommes de génie, pourquoi le ciel vous a-t-il doués ? S'il en est entendu, bientôt les images de la débauche ne couvriront plus les murs de nos palais ; nos voix ne seront plus les organes du crime ; et le goût et les mœurs y gagneront [1]... » Jamais dans les écrits d'un même homme la théorie et la pratique se montrèrent-elles en plus complet désaccord ? Où donc est la cause de cette contradiction surprenante ? Il importe à notre dessein de le découvrir.

C'est dans la métaphysique de Diderot que nous la voyons se dévoiler tout entière. Au début de sa carrière de penseur, Diderot croyait à l'âme immatérielle, au libre arbitre, à l'ordre moral et à Dieu, raison et fondement de cet ordre. Et en lui le critique d'art et l'esthéticien demeurèrent à peu près fidèles à ces principes. Mais le philosophe dévia, et d'écart en écart il s'emporta jusqu'à nier tout ce qu'il avait affirmé d'abord, entraînant la plupart du temps avec lui le romancier dans les sentiers perdus de son matérialisme. C'est un spectacle singulièrement instructif que de voir l'auteur de *Jacques le Fataliste* manquer le

[1] *De la poésie dramatique,* t. IV, 2e partie, p. 628; édition complète de 1818.

beau, et rouler bien bas pour avoir suivi une fausse philosophie, et, tout au contraire, l'auteur du *Neveu de Rameau* résister, à son insu peut-être, à cette même philosophie, et par cela seul s'élever, au moins çà et là, à la plus haute beauté morale. A l'époque de sa maturité, Diderot, dans son *Dialogue avec d'Alembert*, s'exprime ainsi : « Mettez donc à la place de Dieu une matière sensible, en puissance d'abord, et puis en acte, et vous avez tout ce qui est produit dans l'univers, depuis la pierre jusqu'à l'homme. » Dans le même *Dialogue*, il cite, en le louant et en le prenant à son compte, ce mot de sa fille : « L'âme ? mais on fait de l'âme quand on fait de la chair. » Il était naturel d'en tirer cette conséquence que la matière peut penser. Diderot n'hésite pas à pousser jusque-là : « D'où il faut conclure qu'avec une matière inerte imprégnée d'une autre matière inerte, de la chaleur et du mouvement, on obtient de la sensibilité, de la vie, de la conscience, de la mémoire, des passions, de la pensée. » Mais si tout cela est la vérité, il n'y a donc plus que des causes physiques, et la liberté s'évanouit pour laisser toutes les âmes et toutes les forces livrées au courant de la fatalité ? Oui, et Diderot y consent : « Regardez-y de près, dit-il, et vous verrez que le mot de *liberté* est un mot vide de sens : qu'il n'y a point et qu'il ne peut y avoir d'être libre :... il n'y a qu'une sorte de causes, à proprement parler : ce sont les causes physiques : il n'y a qu'une sorte de nécessité : c'est la même pour tous les êtres. Ne rien reprocher aux autres, ne se repentir de rien, voilà le premier principe de

la sagesse. » Telle est la philosophie dernière de Diderot [1].

Jacques le Fataliste n'est que la personnification de cette philosophie. Il parle le langage de celui qui a essayé de lui souffler la vie. Et comme le philosophe a méconnu la puissance la plus belle de l'âme, la liberté; comme il a méconnu l'ordre moral en dehors duquel ne peut jamais s'épanouir la beauté de cette puissance de l'âme; comme il a nié le repentir, ce retour de l'âme à l'ordre moral, et par conséquent à la beauté, Jacques, répétant le philosophe, méconnaît et nie toutes ces réalités supérieures et nobles qui ne sont que l'idéal lui-même. Et voilà pourquoi Jacques n'est pas beau. Mais ce qu'il y a de plus fâcheux, c'est qu'il n'est ni ridicule, ni même laid de cette laideur décidée et sincère qui repousse et révolte : s'il dégoûte, c'est plutôt de ce qu'il est que du mal qu'il fait sans crainte et sans remords : il est absurde, il est plat, il est faux, il est impossible. Cependant Diderot affirme l'avoir trouvé dans la réalité. Si Jacques et sa compagnie ont existé, c'est un malheur pour eux et pour le roman. Mais je veux en vain le croire ; je ne le peux.

Que *le Neveu de Rameau* ait existé, à la bonne heure. Pour celui-là, je le connais. Je l'ai vu hier quelque part ; je le reverrai demain. Le voilà bien tel qu'il est et sera, bouffon, spirituel, parfois ému, éloquent même, et même inspiré, artiste jusqu'au bout des doigts, et organisé au point de faire de temps en temps

[1] On trouvera cette philosophie exposée dans ses phases successives, avec tous les textes à l'appui, et fermement appréciée dans le *Mémoire sur Diderot*, par M. Damiron.

l'illusion du génie ; puis, et le plus souvent, paresseux, lâche, perdu de vices, fourbe, vil, gueux, parasite, tendant la main et buvant la honte à pleine gorge, sans la trouver amère. Diderot l'a peint en maître. Mais, en maître aussi, il nous l'a montré stérile, impuissant, incapable d'écrire le moindre fragment et par là châtié, sinon corrigé, de son odieux cynisme. C'est là ce qu'on nomme un type, un type saisi et fixé. A cette âme dont toutes les facultés sont corrompues, hors une seule, le sens de l'art, mais dont cette force unique ne peut rien, faute d'être éclairée et vivifiée par les autres, Diderot a opposé une âme droite, sévère et indignée, qui l'accable de son mépris, et cette seconde âme, c'est celle de Diderot lui-même, d'accord cette fois avec la conscience universelle. Je n'oublie certes pas que dans ces pages il y a encore bien des ordures qui les souillent et les déshonorent : mais il y brille des éclairs de pureté morale : nous y sommes maintes fois délectés par des accents d'honnête homme tels que ceux-ci : DIDEROT : « Insulter la science et la vertu pour vivre, voilà du pain bien cher !... » — « Je ne sais lequel des deux me fait plus d'horreur, ou de la scélératesse de votre renégat, ou du ton dont vous en parlez... » — « Il y a des gens comme moi qui ne regardent pas la richesse comme la chose du monde la plus précieuse : gens bizarres... » — LE NEVEU DE RAMEAU : « Mais il me faut un bon lit, une bonne table, un vêtement chaud en hiver, un vêtement frais en été, du repos, de l'argent, et beaucoup d'autres choses que je préfère devoir à la bienveillance, plutôt que de les acquérir par le travail. » — DIDEROT : « C'est que vous

êtes un fainéant, un gourmand, un lâche, une âme de boue. » — LE NEVEU DE RAMEAU : « Je crois vous l'avoir dit. » — Voilà, selon nous, la vérité vraie, la vérité de la vie avec ses deux aspects contraires, dont l'un console de l'autre. De ces deux aspects, il n'y en a qu'un dans *Jacques le Fataliste*, et c'est pourquoi tout, ou à peu près, y est invraisemblable et esthétiquement inacceptable. Le réalisme, toutes les fois qu'il dédaignera à ce point l'idéal, n'aura pas d'autre fortune.

Je n'ai pas vu le mot *réalisme* dans les œuvres de Diderot ; mais la chose y est, avouée sans détour, érigée en système et défendue contre les objections qu'elle devait infailliblement soulever. La poétique, si l'on peut employer ici ce mot, en est développée avec détail dans une page plus que scabreuse de *Jacques le Fataliste*. Je ne réfuterai ni cette défense, ni les arguments au moyen desquels le système essaye de se justifier. Tous ces sophismes sont condamnés par Diderot lui-même, dans les passages que j'ai cités plus haut et dans une foule d'autres semblables. Que ceux donc qui s'intitulent de nos jours *réalistes* [1], et

[1] A l'égard du réalisme dans le roman, la critique spiritualiste a fait depuis quelques années et continue de faire vaillamment son devoir. Elle a réussi à en restreindre, sinon la vogue, du moins l'influence. Quant à convaincre les réalistes qu'ils sont dans le faux, il n'est guère permis de l'espérer. Cette littérature fumeuse les grise eux-mêmes tous les premiers, et leur ivresse ne tombera que devant l'indifférence d'ailleurs prochaine du public. Ils s'apercevront alors trop tard qu'en énonçant mal un principe vrai et en l'appliquant à outrance, ils en ont fait une absurdité. Mais jusque-là, « il nous faudra, dit un écrivain qui suit avec attention et qui juge avec talent les mouvements de nos divers genres littéraires, il nous faudra épuiser le système jus-

qui seraient tentés de prendre Diderot pour modèle ou pour auxiliaire, s'appliquent préalablement à bien connaître leur homme. Vingt fois il sera de leur parti et semblera, un siècle d'avance, les encourager par son exemple et par ses doctrines ; mais vingt autres fois, passant tout à coup à l'ennemi, il les attaquera de front et les criblera de ces terribles blessures qui furent mortelles à la gloire de quelques-uns des artistes de son temps. Avec les réalistes et avec la raison, il fera le procès à ceux qui, négligeant de consulter la nature, peignent ou décrivent des êtres sans vie, de misérables mannequins : « Mais, dira-t-il, est-ce que les personnages de la mythologie ont d'autres pieds et d'autres mains que nous ?... Passé cinquante ans (on va plus vite aujourd'hui), il n'y a presque pas un peintre qui appelle le modèle, ils ne font plus que de la pratique ; et Boucher en est là : ce sont ses anciennes figures tournées et retournées [1]. » Mais il n'entend pas que l'artiste prenne son modèle au hasard ; il traite avec la dernière dureté ceux qui ne puisent leurs inspirations qu'aux sources impures : « Je ne sais que dire de cet homme-ci (Boucher). La dégradation du goût, de la couleur, de la composition, des caractères,

qu'à la lie, inclusivement. Il faut nous attendre à voir les peintures les plus crues dépassées chaque jour par de nouvelles hardiesses. Il est si commode de substituer la description des formes à l'analyse des sentiments, les scènes matérielles de la débauche aux orages intérieurs de la passion, les impressions brutales des sens aux charmes mystérieux de l'amour, en un mot, le corps à l'âme ! » G. Vapereau, *Année littéraire*, t. II, p. 124. — Voir encore, dans la *Revue des Deux Mondes*, les excellents articles de M. Émile Montégut, notamment celui du 1er avril 1860.

[1] Salon de 1765, à l'article *Boucher*.

de l'expression, du dessin, a suivi pas à pas la dépravation des mœurs. Que voulez-vous que cet artiste jette sur la toile ? ce qu'il a dans l'imagination ; et que peut avoir dans l'imagination un homme qui passe sa vie avec les prostituées du plus bas étage ?.... J'ose dire que cet homme ne sait vraiment ce que c'est que la grâce ; j'ose dire qu'il n'a jamais connu la vérité ; j'ose dire que les idées de délicatesse, d'honnêteté, d'innocence, de simplicité, lui sont devenues presque étrangères [1]. » De là à proclamer que la vraie vérité c'est la belle vérité, la vérité idéale, il n'y a qu'un pas. Ce pas, Diderot l'a franchi, à son éternel honneur. Écoutons-le donc une dernière fois, et, en faveur de l'élévation de la pensée, excusons la rude liberté des termes : « Convenez donc que, quand vous faites beau, vous ne faites rien de ce qui est, rien même de ce qui peut être. Convenez donc que la différence du portraitiste et de vous, homme de génie, consistant essentiellement en ce que le portraitiste rend fidèlement la nature comme elle est, et se fixe par goût au troisième rang ; et que vous qui cherchez la vérité, le premier modèle, votre effort continu est de vous élever au second... — Vous m'embarrassez : mais tout cela n'est que de la métaphysique... — Eh ! grosse bête, est-ce que ton art n'est pas de la métaphysique ? Est-ce que cette métaphysique, qui a pour objet la nature, *la belle nature, la vérité, le premier modèle* auquel tu te conformes, sous peine de n'être qu'un portraitiste, n'est pas la plus sublime métaphysique ? Laisse là ce

[1] Salon de 1765, à l'article *Boucher*.

reproche que les sots, qui ne pensent point, font aux hommes profonds qui pensent[1]... » A l'exception de cette erreur que l'idéal n'a aucune place dans la peinture de portraits, ces lignes sont entre les plus lumineuses et les plus justes qui aient été écrites sur la différence qui distingue la vérité quelconque de la belle vérité. On le voit, la forte mais fougueuse intelligence de Diderot s'est jetée tantôt du côté de la réalité, tantôt du côté de l'idéal, sans pouvoir ni choisir l'un à l'exclusion absolue de l'autre, ni parvenir à concilier l'un avec l'autre. C'est que cette conciliation ne s'opèrera jamais que par l'âme et dans l'âme, consciente d'elle-même et croyant à elle-même ; et Diderot ne fit que traverser en courant la région du spiritualisme, pour tomber d'une lourde chute dans celle du matérialisme fataliste où se faussèrent ses vigoureuses facultés.

[1] Salon de 1767, introduction.

CHAPITRE VII

Éloquence.

L'éloquence a incontestablement des beautés. Cependant est-elle un art? Rappel de la définition de l'art. But essentiel de l'art: interpréter idéalement la belle nature et par là nous délecter. But de l'éloquence : démontrer le vrai et le faire aimer. Analyse des beautés diverses que comporte l'éloquence. Toutes ces beautés ne sont que des moyens au service de la vérité. Ainsi le beau, qui pour l'art est la fin, n'est pour l'éloquence que le moyen. L'éloquence est une science, ou une conviction, ou une passion, qui se sert du beau dans l'intérêt du vrai. — Cependant, quoique subordonnées, les beautés de l'éloquence sont réelles. — Toutes ces beautés, quelles qu'elles soient, se ramènent aux mêmes éléments et rentrent dans la même définition que les beautés des arts purs ou proprement dits.

Si l'éloquence n'avait rien de commun avec l'art, nous n'aurions pas à nous en occuper, puisque n'exprimant le beau à aucun degré, elle ne serait admise à témoigner ni pour ni contre notre théorie. Mais il n'est guère possible de nier qu'il y ait des beautés oratoires tout comme il y des beautés poétiques, et il faudrait être aveugle pour ne pas reconnaître dans les grands orateurs d'éminentes qualités d'artiste. Pour le moins donc il y a de l'art dans l'éloquence. Cependant certains esprits ont contesté que l'éloquence fût un art. D'autres, sans trancher la question, n'osent pourtant ranger l'orateur au nombre des purs interprètes du beau. Ces dissentiments nous avertissent que l'idée de l'éloquence n'a pas encore été déterminée avec une suffisante précision, et qu'avant de tirer de sa nature et de ses œuvres telle ou telle

conclusion esthétique, nous devons au préalable tenter de définir son essence en la comparant à celle de l'art en général et en particulier à celle de la poésie, laquelle ressemble à l'éloquence plus que tous les autres arts.

L'essence de l'art est d'interpréter la belle nature au moyen de ses signes les plus expressifs ou de ses formes les plus idéales, ce qui est tout un, et, par là, de délecter nos âmes. L'essence de la poésie, cet art si voisin de l'éloquence, est d'interpréter la belle natnre au moyen de la parole humaine idéalisée. Puisqu'on estime universellement que l'éloquence est distincte de la poésie, c'est sans doute qu'elle fait habituellement autre chose que cet art, et dans ce cas, que fait-elle donc? Mais puisqu'on tient universellement que l'éloquence ressemble à la poésie, c'est, de toute nécessité, qu'elle fait quelquefois la même chose que la poésie, et que par conséquent, elle interprète quelquefois la belle nature au moyen des formes idéales de la parole humaine. Dans ce dernier cas, à quel degré l'éloquence accomplit-elle l'œuvre de la poésie; en quelle mesure emploie-t-elle les formes idéales de cet art, et quand elle marche dans les mêmes voies, est-ce en vue d'atteindre le même but?

Soit que l'on compare entre elles toutes les définitions connues de l'éloquence et que l'on retienne ce qu'elles ont de commun : soit qu'on l'étudie directement en elle-même, afin d'en déterminer l'idée, par l'une comme par l'autre méthode, on arrive à ce résultat que l'éloquence consiste à exprimer le vrai en le démontrant et le rendant aimable, de façon à produire

dans l'intelligence cette croyance éclairée et ferme qui est la conviction, et, dans la sensibilité, ce goût et cet attachement pour le vrai qui est la persuasion. Dès ce premier rapprochement, apparaissent, déjà profonds, les traits qui distinguent l'orateur du poëte. Creusons davantage, et nous allons voir les différences se dessiner de plus en plus, mais aussi, et en même temps, se montrer quelques ressemblances, et le côté poétique de l'éloquence s'éclairer d'un jour assez vif pour nous apprendre que la beauté est telle, dans l'éloquence, que nous l'avons partout rencontrée.

Exprimer la vérité en la démontrant et la rendant aimable, voilà l'objet de l'éloquence; convaincre et persuader, voilà son but. Or, que fait et doit faire l'éloquence pour démontrer la vérité? Que fait-elle et que doit-elle faire pour la rendre aimable? Que fait-elle et doit-elle faire pour convaincre les esprits? Que fait-elle et doit-elle faire pour verser dans les cœurs les rayons de la chaleur persuasive? Autant de questions à résoudre, lesquelles, avec leur solution même, nous fourniront, je l'espère, le résultat esthétique qu'il nous faut obtenir.

Il n'y a pas mille manières de démontrer la vérité. Quiconque démontre veut ou bien prouver un fait en s'appuyant sur d'autres faits, ou bien s'élever d'un certain nombre de faits soit à la loi qui les gouverne, soit à la cause qui les produit; ou bien enfin d'une loi générale ou d'un principe, soit évident, soit démontré antérieurement, déduire les conséquences légitimes qui y sont contenues. Ainsi démontrer c'est, en un mot, raisonner, et, en deux mots, induire ou déduire.

Considérons d'abord l'orateur qui doit induire. Le voilà placé en présence d'un nombre quelconque de faits propres à servir de preuves à un autre fait, ou de base à une loi. Ces faits, à quel titre auront-ils de la valeur à ses yeux? sera-ce en tant que vrais, ou bien en tant que beaux? En tant que vrais évidemment, puisque c'est à la vérité qu'il vise. Par conséquent si les faits vrais sont fâcheux, attristants, laids enfin, laids l'orateur les acceptera, puisque tels ils sont dans la réalité, c'est-à-dire dans la vérité des choses. Les altérer serait mentir; singulier moyen de fonder la vérité. Mais si les faits sont beaux, l'orateur devra en reconnaître, en sentir, en aimer, en admettre la beauté. Pourquoi? parce que cette beauté des faits est une partie de leur vérité même, et que, parée de sa beauté, la vérité saisit mieux les intelligences et pénètre plus sûrement jusqu'au cœur. Or, exprimer le beau, c'est faire œuvre d'artiste. L'orateur a donc le droit et le devoir de se comporter en artiste à l'égard des faits qui, dans la réalité, se présentent à lui revêtus naturellement des caractères de la beauté. Mais quelle que soit la beauté des faits et des êtres, des personnages et des caractères, s'il ajoute encore à cette beauté, s'il l'embellit, s'il l'idéalise, il trompe, il ment, il trahit la vérité dont il se prétend l'organe, trahison d'autant plus coupable, mensonge d'autant plus dangereux que l'orateur n'a pas enseigne de poëte et que rien ne nous met en garde contre lui. Ici se trace, délicate et certaine à la fois, la limite qui sépare l'éloquence de la poésie : celle-ci doit atténuer la laideur et embellir même la beauté; celle-là doit laisser à la

laideur son masque et peindre la beauté telle qu'elle est, sous peine de n'être que sophistique. Déjà nous pouvons le voir, dans l'orateur il y a de l'artiste, et dans le poëte il y a souvent de l'orateur ; mais quand de l'un on passe à l'autre, on reconnaît que les rôles sont inverses : le poëte se sert du vrai dans l'intérêt du beau ; l'orateur se sert du beau, mais uniquement dans l'intérêt du vrai, et lorsque le beau parle trop haut et menace d'étouffer la voix du vrai, l'orateur honnête homme force le beau à baisser le ton, ou même lui impose silence.

Mais, ni dans la sphère de la nature, ni dans celle de la morale et de la liberté, les faits ne se passent isolément. Toujours ils vont par groupes, se rattachant les uns aux autres par des rapports de temps, de lieu, de cause à effet, de substance à propriété, de ressemblance, de dissemblance même. C'est en vertu de ces rapports qu'il est possible au savant, à l'historien, à l'avocat ou à l'accusateur, d'aller de tel fait à tel autre, de passer de celui qui se montre à celui qui se cache, de prouver le second par le premier, et d'ajouter la probabilité à la probabilité, l'évidence à l'évidence, la vérité à la vérité, jusqu'à ce que de toutes ces lumières partielles réunies comme en un seul foyer jaillisse cet éclat qui gagne la croyance ou plutôt qui l'enlève : *Fulgor quidam mentis assensum rapiens*. Ces rapports variés constituent, dans leur ensemble, l'ordre même dans lequel les faits se sont produits, c'est-à-dire l'ordre naturel. Quant à la filière de rapports que suit l'investigateur pour aboutir à la vérité cherchée, elle compose l'ordre logique, lequel tantôt est

parallèle à l'ordre naturel, et tantôt est inverse, selon que les premiers faits produits sont aussi les premiers connus, ou qu'au contraire ce sont les derniers faits de la série qui se sont révélés en premier lieu. Mais l'ordre naturel des phénomènes, ou des événements, ou des actes une fois retrouvé, quelle est l'obligation qui en résulte pour l'orateur? à coup sûr celle de respecter cet ordre, qui est la voie même dans laquelle a cheminé la vérité. Or, il le respectera également, soit qu'il descende le cours des faits, soit qu'il le remonte. Il pourra donc à son gré adopter l'un ou l'autre de ces deux procédés, si, par ce moyen, la vérité doit paraître aussi animée, aussi vive, aussi dramatique, bref, aussi belle qu'elle le fut effectivement. En choisissant, dans son exposition des faits, l'ordre le plus propre à en exprimer le développement rapide et l'enchaînement inévitable, l'orateur, j'en conviens, se conduit en artiste, et plus il sera artiste, plus sera brillante cette partie de son discours; mais convenez en même temps que le but où il tend en artiste n'est pas le but propre de l'art et que le cercle où il se meut est tout autrement étroit que celui où se déploie la libre fantaisie du poëte. Que la belle ordonnance dont j'ai parlé soit, d'aventure, au détriment du vrai, il faudra que, sur-le-champ et sans hésiter, notre orateur y renonce, tandis que le poëte aurait pleine liberté de plier et soumettre la réalité aux exigences de cet arrangement idéal. Bien plus: que, pour aller au fait et y conduire sûrement l'auditoire, ou les jurés, ou les juges, il soit nécessaire de traverser des détails épineux, des énumérations sans charme aucun, des

descriptions fastidieuses, l'orateur loyal s'y résoudra. Il n'essayera pas de tirer de ce fatras un bel ensemble, mais simplement un ensemble bien clair de faits bien évidents. Il dépouillera l'artiste ; ou, si l'artiste en pareille matière veut à tout prix s'étaler, il donnera tantôt le spectacle odieux d'un parleur de théâtre, qui sacrifie à sa vanité les intérêts du vrai non moins que ceux de son client, s'il en a un ; tantôt le spectacle ridicule d'un déclamateur s'épuisant à enfler des outres qu'un coup d'épingle crèvera. Ainsi, qu'on l'envisage soit dans les faits où s'appuie l'induction, soit dans l'ordre selon lequel ces faits sont présentés, le beau n'est pas le but de l'éloquence. Ne disons donc pas d'une manière rigoureuse, en termes absolus, que l'éloquence est un art. Ce serait bien plutôt un certain art au service d'une science, ou, mieux encore, la science aride et nue se parant des beautés de l'art pour se faire aimer.

Cette façon de comprendre l'éloquence, par opposition à la poésie, nous semblera plus juste encore si nous suivons pas à pas non plus l'orateur qui induit, mais l'orateur qui déduit.

Considérons attentivement l'homme qui démontre la vérité en allant des principes aux conséquences, et nous allons constater trois points qui sont d'une suprême importance pour la question qui nous occupe. Il va nous devenir évident : 1° que celui qui démontre doit se passer et se passe en effet du beau et de l'art, toutes les fois que la vérité s'établit sans le secours de l'art et du beau ; 2° que, toutes les fois que la vérité s'établit sans ce double secours, l'éloquence disparaît,

et il ne reste plus que la science ; 3° que lorsque ce double secours redevient utile, avec l'art et le beau reparaît l'éloquence.

Le professeur qui, debout devant un tableau noir et la craie à la main, démontre à ses élèves les propriétés du carré de l'hypoténuse, a-t-il besoin, pour accomplir sa tâche, d'invoquer à un degré quelconque soit le beau, soit l'art qui en est l'expression ? Non, et cela est tellement inutile et serait tellement déplacé que si, dans son métier de géomètre, il s'avisait de jouer à l'artiste, les rires malins de son jeune auditoire le puniraient sur-le-champ de ses sottes prétentions. Aussi s'en garde-t-il avec soin. Il se contente sagement d'être clair et méthodique. Mais alors où est l'éloquence ? Il n'y en a pas ; elle est absente. La pure science l'a remplacée, science excellente, science admirablement démonstrative et certaine, mais science sans art. On répondra que la géométrie elle-même a de temps en temps certaines élégances qui ne sont dépourvues ni de grâce, ni de beauté. J'en conviens. Cependant cette sorte de grâce, qu'on ne peut contester, est moins celle de la vérité que celle du mouvement simple, aisé, ingénieux, par lequel l'esprit du démonstrateur mène le nôtre du principe à sa conséquence. Quoi qu'il en soit, ces beautés, d'ailleurs assez rares, ne sont que les très-humbles servantes de la vérité ; jamais il ne leur est permis d'effacer leur reine et maîtresse. La beauté est donc encore une fois ici en sous-ordre. Toutefois il faut accorder qu'aussitôt qu'elle brille, si peu que ce soit, à l'instant même paraît aussi quelque lueur d'éloquence.

Du géomètre passons au métaphysicien qui raisonne, lui aussi, et avec une parfaite rigueur, quand il connaît bien la science qu'il professe et l'instrument de cette science. Donc un métaphysicien tombe tout à coup au milieu d'un cénacle de géomètres athées. Il désire leur prouver que Dieu existe ; mais il sait à qui il a affaire et qu'avec de tels raisonneurs, le plus sûr est de donner des raisons toutes nues. « J'ai, leur dit-il, l'idée de l'infini. Cette idée, quelque chose l'a imprimée en mon entendement. Mais ce quelque chose n'est ni moi, qui suis fini, ni le monde, qui a des limites. Ce quelque chose est donc un être infini. J'appelle Dieu cet être. Donc Dieu existe. » Voilà un raisonnement sec, froid, nu, un raisonnement à l'état de squelette. Là, ni beauté, ni art ; rien que la rude vérité. Avec des géomètres, cette preuve doit suffire, puisque Descartes, qui était géomètre, s'en contenta. Ai-je besoin d'ajouter que, dans ces trois lignes, où il n'y a ni art ni beauté, il n'y a pas non plus ombre d'éloquence ? Mais cette science aride, si elle croit devoir se servir du beau et s'allier à l'art pour agir sur des âmes moins savantes et plus sensibles, produira tout aussitôt l'éloquence pénétrante de Fénelon. Ecoutez celui-ci : « Je vous avais donc perdu de vue pour un peu de temps, ô mon trésor ! ô Unité infinie qui surpassez toutes les multitudes ! Je vous avais perdu, et c'était pis que de me perdre moi-même ! Mais je vous retrouve avec plus d'évidence que jamais. Un nuage avait couvert mes faibles yeux pour un moment ; mais vos rayons, ô Vérité éternelle, ont percé ce nuage. Non, rien ne peut remplir mon idée que vous, ô Unité

qui êtes tout et devant qui tous les nombres accumulés ne seront jamais rien! Je vous revois et vous me remplissez. Tous les faux infinis mis en votre place me laissaient vide. Je chanterai éternellement au fond de mon cœur: Qui est semblable à vous [1]? » Où est la différence entre ce passage de Fénelon et le raisonnement de tout à l'heure? Il est aisé de la saisir. L'Infini est: mais il n'est pas seulement: il est beau. Fénelon fait rayonner cette beauté infinie et infiniment vivante; aussitôt le beau, et l'art qui l'exprime, se joignent au vrai et à la science qui le démontre, et, de cette union, l'éloquence naît. Mais le but de ce beau, de cet art, de cette éloquence, ce n'est pas d'exciter l'admiration, ce n'est que de produire la conviction, c'est-à-dire d'appuyer la science et la vérité. Entre les mains de l'orateur ces brillantes choses ne sont que des moyens; entre les mains du poëte, elles seraient la fin. Sans doute Fénelon, dans le morceau que je viens de transcrire, s'élève jusqu'à l'idéal, et il a raison, puisque Dieu est l'idéal lui-même; mais, sous cet idéal, ce qu'il nous montre surtout, c'est l'infinitude, c'est l'unité, c'est la vérité, ce sont ces attributs métaphysiques dont le nom seul effraye les poëtes. Dans le *Traité de l'existence de Dieu*, c'est Descartes qui parle par la bouche de Fénelon, le même Descartes que dans *les Méditations*, mais Descartes devenu artiste et éloquent, afin de rendre aimable et populaire la science de Dieu. Descartes et Fénelon tendent au même but; ils veulent l'un et l'autre établir la vérité en ce qui touche la na-

[1] *Existence de Dieu*, deuxième partie, chap. III, à la fin.

ture et les attributs de l'Être divin ; mais le premier, en pur géomètre, va au vrai par le vrai ; le second, comme un artiste qu'il est, va au vrai et y conduit les autres, par le vrai et par le beau. Celui-là n'est que savant et philosophe ; celui-ci est savant et éloquent.

Autre exemple. On n'ignore plus aujourd'hui que la morale est une science de déduction qui, de la loi du devoir éternelle, absolue, obligatoire, proclamée par notre raison, tire toutes les autres lois écrites ou non, religieuses et humaines, sociales et domestiques. Cette science enseigne et doit toujours enseigner que les lois écrites veulent être respectées, parce qu'elles sont l'expression et l'application de l'inviolable loi suprême. Mais quand la morale se comporte en science pure, quand elle procède spéculativement et s'adresse à des intelligences cultivées, il lui est permis de se borner à une argumentation serrée et rigoureuse, fût-elle sèche et nue. Or qu'il s'agisse non plus seulement d'instruire, mais de convaincre et de toucher ; qu'il faille non plus éclairer seulement des esprits, mais gagner des âmes et pénétrer des cœurs ; qu'il soit urgent, comme au temps de Platon, de ranimer dans tout un peuple le sentiment du juste presque éteint, la morale géométrique, qu'on nous passe ce mot, devient inefficace. C'est alors que la philosophie a besoin de rencontrer quelque brillant génie d'artiste qui, après l'avoir profondément comprise, sache, en même temps que la démontrer, la répandre au dehors en traits de flamme. C'est alors que la science du juste, sans cesser d'être forte et vraie, doit revêtir toute sa

force naturelle de toute sa naturelle beauté. Si elle a ce bonheur, sa voix s'entend de loin, ses prises s'étendent et se multiplient; elle appelle, elle attire, elle retient; puis, ceux qu'elle a attirés et enchaînés, elle les peut à son aise contraindre à penser, à raisonner, à croire; elle les peut émouvoir, je dirais presque convertir. Il arrivera peut-être que le présent irrémédiablement corrompu la méprise et lui échappe; mais l'avenir la comprendra. Par combien d'Athéniens le *Criton* fut-il goûté? je l'ignore. Mais assurons-nous que depuis Platon cette morale éclatante et d'une beauté toute divine a amené ou du moins ramené plus d'une conscience droite ou plus d'une âme troublée à la religion de la loi. Telle est la puissance du vrai entouré de la resplendissante auréole du beau. Toutefois cette auréole ne doit briller que pour mieux faire voir le foyer d'où elle émane. Ce ne serait pas assez qu'on en aperçût les rayons, si l'on n'en retrouvait le centre. Platon montre à nos regards l'astre tout entier. Il se sert de l'art, mais c'est uniquement pour assurer le triomphe de la science et préparer le règne de la justice et de la vérité.

Quand l'orateur connaît à fond la vérité qu'il veut démontrer, les faits ou les arguments qui en sont la preuve et l'ordre dans lequel ces faits ou ces arguments s'enchaînent le mieux; quand, en outre, il a découvert par quelles beautés naturelles et légitimes il lui sera possible de donner à ces faits, à ces arguments et à cet enchaînement leur complète valeur, il tient dans sa main toutes les puissances convaincantes et émouvantes de son sujet. Mais en pesant les preuves

desquelles il attend le succès de sa cause et en les jugeant vraies, infailliblement il y a cru, il y croit; en démêlant les beautés que renferme son sujet, infailliblement il les a senties et aimées, il les sent et il les aime. Voilà donc son âme à lui convaincue et émue ; que dis-je ! la voilà belle, car croire vivement le vrai et aimer vivement le beau, ce sont des beautés de l'âme. Que fera l'orateur de cette conviction de son esprit, de cette émotion de son cœur, de cette beauté de son âme ? Faudra-t-il que, par je ne sais quel excès d'austère impartialité, il les étouffe ou les dissimule? Mais rien n'est plus convaincant qu'une intelligence convaincue, ni plus émouvant qu'un cœur passionné, ni plus irrésistible qu'une belle âme. Comme il y a une fécondité esthétique, il y a aussi une sorte de fécondité oratoire. Involontairement nos âmes se font à l'image des âmes éloquentes ; leurs croyances engendrent en nous des croyances ; elles sèment en nous des passions nobles qui germent aussitôt. L'orateur systématiquement froid déroberait à la vérité cette part précieuse de vivante énergie qu'il en a reçue et qu'il doit lui rendre. Il lui ferait non moins de tort en craignant de laisser voir en son âme le pur éclat qu'elle y a répandu. Qu'il fasse donc paraître son émotion et sa conviction, puisqu'ainsi l'exige l'intérêt de la vérité. Mais que cet intérêt lui serve de règle et de mesure. Maintes fois on a réussi, on réussira maintes fois encore en affectant les beaux dehors d'une conviction qu'on n'a pas ; une émotion factice, pourvu qu'elle soit habilement simulée, soulèvera souvent des applaudissements immérités, et enlèvera, par surprise, à la sen-

sibilité séduite des suffrages que la raison calme eût refusés. Mais le succès ne justifie pas l'imposture. Ce sont de déplorables victoires que celles où la vérité est au nombre des vaincus. C'est pour elle un autre genre de défaite, lorsque l'orateur, même sans mentir, détourne à son profit l'admiration qui n'était due qu'au seul éclat de la justice. Si c'est lui qui m'enchante, j'oublie ce qu'il voulait prouver. Que sa conviction même sincère, que son émotion même loyale, ne soient donc que le reflet en lui de la vérité, et que ce reflet ne soit qu'un argument de plus en faveur de la cause sacrée qu'il défend. Ainsi la beauté que communiquent à l'âme de l'orateur sa foi et sa passion n'est qu'un des moyens de me conduire à la vérité, son unique but. En poésie, au contraire, où la beauté est la fin poursuivie par l'art, il suffit que l'artiste croie à la beauté qu'il exprime. Croyait-il à la vérité dont cette beauté est le rayon et la flamme ? Je n'en sais rien, et peu m'importe. Tant mieux pour lui s'il y a cru : tant mieux aussi pour son œuvre, qui ne peut qu'y avoir gagné. Mais si cette œuvre est admirable, si elle verse en moi la pure et exquise délectation du beau, je n'ai plus rien à demander au poëte. Voilà pourquoi la poésie peut quelquefois être impersonnelle (je ne dis pas indifférente), et il est des genres où cela est d'absolue nécessité. Une éloquence impersonnelle ne se comprend pas. L'orateur nous doit sa personne : j'entends sa personne intellectuelle et morale, non certes telle quelle, et comme objet d'admiration, mais sincère et pénétrée, et comme personnification vivante, présente et visible de l'invisible vérité.

Le fond du discours est prêt ; les preuves de la vérité sont trouvées avec leur enchaînement et la meilleure ordonnance du tout. L'orateur est convaincu et ému ; il est plein de son sujet. Le moment est donc venu pour lui d'écrire soit sur le papier, soit, ce qui vaut mieux en certaines occasions, dans sa tête. Quels termes, quel langage, quel style choisira-t-il ? Ne perdons pas de vue que sa tâche est d'établir et de faire aimer la vérité, rien de plus. Son premier soin sera donc de ne pas nuire à la vérité qu'il se propose de servir. Et comme, quelque simple que soit la cause qu'il défend, il en compromettra le succès s'il est obscur, embrouillé, incorrect, la clarté, la netteté, la justesse, la correction des mots et de la phrase lui sont naturellement imposées. Toutefois ces qualités ne le rendront qu'intelligible. Or, il faut, en outre, qu'il soit écouté, et pour cela qu'il éveille, stimule et soutienne l'attention, surtout quand la matière qu'il traite n'offre qu'un intérêt de pure science ou d'affaires pratiques. Si sa parole est pénible, pendant qu'il cherche son mot, je pense à autre chose ; si sa phrase est facile, mais s'écoule avec monotonie, je m'endors à ce bruit toujours égal ; si son langage est vif, mais d'une vivacité commune, je croirai malgré moi entendre le premier venu, et mon oreille se fermera. Ainsi, même dans les genres les plus simples, la parole de celui qui s'adresse à un auditoire qu'il veut convaincre doit être facile, variée, vive et relevée par une certaine élégance d'ailleurs exempte d'affectation. Prétendrez-vous que ces qualités ne laissent pas que d'être belles à un certain degré ? soit. Mais à qui cette

beauté, de toutes la plus simple, en veut-elle? à mon admiration? Non, à coup sûr. Cette beauté n'est donc pas là pour elle-même ; elle est là pour la vérité à laquelle elle m'attire et m'attache comme un aimant caché.

Maintenant, chacun sent que la matière du discours devenant brillante et belle, le style de l'orateur devra s'embellir à proportion. Pourquoi, en effet, donnerait-il à l'or les teintes foncées du bronze, ou à l'argent l'apparence grise du fer? Ce serait être aussi peu sincère que d'argenter du fer ou de dorer du cuivre. Les pensées élevées, les nobles sentiments, les grands objets réclament une forme à leur mesure. C'est une affectation de sans-gène et un pédantisme retourné que de causer avec laisser-aller des vérités dont la seule idée saisit les âmes de respect. Les esprits épuisés, les intelligences usées et sceptiques préfèrent, je le sais, le langage uni en toutes choses. On dirait que ce qui frappe et remue leur cause une fatigue au-dessus de leurs forces. Mais jamais les dégoûts des malades ne sauraient faire loi. Laissez-les vivre de régime, puisque leur estomac délabré l'exige, mais n'allez pas, par égard pour ces impotents, refuser aux tempéraments sains et fermes la riche nourriture qui leur convient. A ceux-ci l'orateur parlera grandement de ce qui est grand. Il s'efforcera d'égaler la puissance et l'ordre, c'est-à-dire la beauté de son style, à la puissance et à l'ordre, c'est-à-dire à la beauté de la vérité, de la justice et de la sainteté. Il trouvera, et sans trop la chercher, s'il a du talent, la puissance vivante du langage dans les images heureuses et les comparaisons

justes, dans les tours hardis et libres et dans l'ampleur naturelle des mouvements de la phrase ; il trouvera l'ordre dans un certain nombre sans uniformité et dans une harmonie sans roideur. Mais ne craignez pas qu'il s'échauffe et s'oublie jusqu'à usurper la langue idéale des poëtes, la cadence, le rhythme, la mesure, la rime, le vers en un mot. Deux raisons s'y opposent absolument : la première, c'est qu'une langue idéale est l'expression du beau pour le beau lui-même, auquel elle cherche avant tout à nous enchaîner en s'emparant de nos sens, et que, par la séduction du vers, qui n'est dans le beau qu'un attrait de plus [1], l'orateur nous distrairait du vrai dont notre âme ne doit pas être ici un seul instant détournée ; la seconde raison, c'est que, caché ou visible, celui qui, en son propre nom, parle le langage de la poésie, revêt par cela seul un personnage idéal, non certes en dehors de la nature, mais au-dessus, et qu'entre une nature idéale et la personne de l'orateur présente, vivante,

[1] « Pour celui qui écrit en prose, il y a bien, si l'on veut, une sorte de goût qui évite les dissonances, et une certaine recherche de la grâce qui groupe les mots le plus proprement possible ; mais si cette recherche et ce goût préoccupent seulement un peu trop l'écrivain, c'est une puérilité qui ôte le poids à la pensée. Un mot suffit pour le prouver ; la prose n'a pas de rhythme déterminé, et sans le rhythme la mélodie n'existe pas. Or, du moment qu'un moyen qu'on emploie n'est pas une condition nécessaire pour arriver au but qu'on veut atteindre, à quoi bon? Que dirait-on d'un homme qui ayant une affaire pressée s'imposerait l'obligation de ne marcher dans les rues qu'en faisant des pas de bourrée comme un danseur? C'est à peu près là ce que fait le prosateur qui cadence ses mots ; car lui aussi a une affaire pressée, c'est de dire ce qu'il pense et non autre chose. » Alfred de Musset, *le Poëte et le Prosateur,* dans *le Magasin de librairie* du 10 février 1859, p. 444.

visible et réelle de la réalité telle quelle qu'elle a reçue en naissant, aucune identification suffisante n'est possible, même à la plus complaisante imagination. D'ailleurs, admettons que la passion fasse un miracle et transfigure l'orateur ; admettons que sa personne, déjà belle, s'idéalise à nos yeux par le prestige de sa parole inspirée : nous l'admirerons dans une sorte d'extase, nous ne verrons plus que lui, il aura pris notre âme tout entière, et rien plus de nous-mêmes ne sera donné à la vérité, comme il arrive parfois à ces fidèles moitié mystiques, moitié mondaines, qui, d'un sermon destiné à exciter en elles l'amour de Dieu, n'emportent que le souvenir dangereux et troublant de celui qui eut l'imprudence de paraître et de briller plus que la vérité divine.

Par les mêmes raisons, l'orateur serait coupable, ou tout au moins ridicule, de s'étudier à sculpter en quelque sorte sa personne physique comme une statue, de lui imprimer la forme d'un objet d'art, et de quêter pour lui-même ce genre particulier d'attention que la fatuité imbécile est si flattée d'obtenir. Si ces préoccupations misérables trouvent quelque place dans l'âme de l'orateur, cet homme n'est pas épris du vrai ; il n'est pas digne de le défendre. J'aime mieux le militaire naïvement vaniteux qui, fier dans la rue ou à la parade de ses avantages extérieurs, les oublie du moins en s'élançant au feu. Cependant, puisque pour prononcer son discours l'orateur se sert inévitablement de toute sa personne, l'usage qu'il en fera n'est pas indifférent. Son corps peut être à sa pensée soit un secours, soit un obstacle : c'est à lui de choisir.

Estimerait-il, par hasard, son œuvre assez puissante et son style assez beau pour n'avoir que faire de l'intonation de la voix, de la direction du regard et de la justesse du geste? Ce serait un peu trop d'orgueil. Démosthène et Bossuet, qui avaient quelque génie, étaient plus modestes : le premier triomphait à force de patience opiniâtre d'un bégayement naturel ; le second ne rougissait pas, tout évêque qu'il fût, de prendre d'un comédien des leçons de déclamation. L'un et l'autre tenaient que la vérité est d'un prix tel que, pour la faire valoir, ce n'est pas trop de l'orateur tout entier, corps et âme, et de la parfaite harmonie de ce corps avec cette âme dont il est l'organe expressif. S'imagine-t-on être plus simple et plus sincère en disant tout sur le même ton, en criant à tue-tête de quoi qu'il s'agisse, et en montrant le ciel quand on parle de la terre? Non. Quelque soin et quelque art sont ici réclamés. Les vrais orateurs le savent, s'en inquiètent, se gouvernent, et si leur époque n'a plus beaucoup de goût pour une action savante et une déclamation parfaite, ils s'attachent cependant à ne pas se mouvoir à contre-sens et à ne pas démentir leurs pensées par leurs gestes. Mais la beauté, grande ou petite, de l'action, n'est pas un but pour l'orateur. Elle n'est que l'auxiliaire de la parole. Comme complément d'expression, elle a une certaine importance qu'il ne faut pas méconnaître ; mais cette importance n'est que celle d'un accessoire. L'action n'est que la servante des autres parties de l'éloquence, du langage, de la passion, de la conviction, de la pensée, qui ne sont elles-mêmes, nous l'avons vu, que les servantes de la vérité.

La beauté physique n'est pas, à vrai dire, la beauté du corps, mais seulement la beauté de la force vitale s'exprimant par le corps. Il y a une forme du corps par laquelle la force vitale se manifeste mieux que par aucune autre, et par laquelle on peut dire qu'elle se manifeste exactement. En ce sens, il y a une beauté physique, bien que le corps ne soit physiquement beau que par son rapport avec la beauté invisible de la force vitale. Le corps n'est donc beau que relativement à la force vitale qu'il exprime. Mais en tant qu'il est en complet rapport avec elle, et qu'il l'exprime autant qu'il peut l'exprimer, il a toute la beauté qu'il comporte. C'est ainsi qu'il n'y a nulle contradiction à dire à la fois et que la beauté du corps est purement relative à la force vitale qu'il exprime, et qu'il y a un type de beauté corporelle. En effet, lorsque nous affirmons qu'un corps accompli n'est beau que relativement à la force vitale exprimée, nous entendons par ce mot que, la force vitale ôtée, sa beauté s'évanouirait à l'instant même; et lorsque nous prétendons qu'il y a une beauté du corps, cela signifie que la forme idéale du corps humain exprime exactement et parfaitement la force vitale, et que nulle autre forme ne l'exprime au même degré. De la même façon, quoique le corps ne possède par lui-même ni beauté sensible, ni beauté intellectuelle, ni beauté morale, et quoique, lorsqu'il brille de ces diverses beautés, ce soit uniquement en vertu de son rapport

cessité scientifique qui m'oblige de répéter la théorie que j'éprouve au moyen des faits. Mais ici comme ailleurs, en la répétant je la développe, je la complète, j'en varie et j'en multiplie les applications.

avec l'âme, cependant il y a une certaine forme du corps et surtout du visage, qui, mieux et plus complétement que toute autre, exprime la beauté de l'âme, et qui, pour ce motif, mérite le nom de beauté expressive. Nous allons prouver que cette beauté expressive, laquelle est le plus parfait organe de la beauté de l'âme après la parole, n'est pas autre que la beauté physique elle-même, et que son type achevé ne fait qu'un avec l'exemplaire idéal de la race humaine.

A la vue de tel visage ou de tel trait du visage, notre raison prononce que ce trait ou ce visage est le signe de telle faculté ou de tel état de l'âme. Que si, néanmoins, l'âme a des facultés fort différentes de celle-là, ou bien est dans un état contraire à celui qu'annonce le visage, nous disons sans hésiter qu'il y a désaccord entre l'intérieur et l'extérieur. Que si les facultés et les habitudes de l'âme répondent exactement aux traits du visage, notre raison en décide et affirme qu'il y a accord entre la personne invisible et sa physionomie. Notre raison sait donc quel visage convient à chaque espèce d'âme, quels traits à chaque caractère, quelle expression à chaque passion. Demandons-lui, en conséquence, quels sont les traits, quel est le visage qui expriment le mieux l'âme humaine dans toute la richesse de ses facultés et de son développement, et nous verrons ensuite si cette figure n'est pas précisément celle que produit la force vitale, alors qu'elle agit puissamment et régulièrement. Sans nous égarer ni sur les traces de Lavater, ni sur les pas de Gall, ne tenons compte que de ces corrélations entre l'âme et la face, dont tout le monde tombe d'accord.

tomie, ni la psychologie qui sont des sciences purement analytiques, ne prêtent naturellement à l'éloquence. On est toujours libre de la leur infliger : mais c'est un costume qui leur messied, parce qu'il n'est pas fait pour elles, et que leur corps sec et nerveux en remplit mal la flottante draperie. Mais considérez les sciences qui nous présentent les lois dans les phénomènes, les forces produisant leurs effets, et les âmes déployant leurs énergies et leurs facultés diverses dans le mouvement complexe de leur vie totale : ces sciences se meuvent, elles s'animent, elles respirent, elles palpitent comme les êtres qu'elles contemplent, parce que la puissance agissante et l'ordre vivant de leur objet les pénètrent, les remplissent et les font à leur image. Ainsi la beauté leur vient, à elles aussi, de la puissance ordonnée de la force ou de l'âme. Sans essayer de le prouver par des citations étendues, ce qui grossirait démesurément cet ouvrage, indiquons du moins quelques exemples.

Dans ses traités relatifs à l'histoire naturelle, Aristote est, comme à son ordinaire, sobre et précis, grave et calme. On dirait un monologue de la science impassible se répétant à elle-même ses formules brèves et froides. Cependant, lorsqu'il constate ici l'énergie toujours active de la nature, là son inépuisable fécondité, ailleurs les degrés insensibles par lesquels elle monte, avec une lenteur calculée, de la pierre à la plante, de la plante à l'animal, de l'animal à l'homme, la parole du philosophe a je ne sais quel accent ému ; ses pensées ont comme des vibrations mystérieuses, et semblent répondre par de secrets retentissements aux

bruits de la vie physique et à l'harmonie des mondes [1]. Et pourtant, combien ces beautés sont encore loin de celles qui lui échappent, presque malgré lui, au spectacle qu'il se donne de la grandeur de l'intelligence humaine, ou à l'idée de la sérénité inaltérable de l'esprit divin ! — Un géologue peut énumérer avec une clarté parfaite la série des terrains qui composent la croûte terrestre, et accomplir sa tâche en homme de talent sans que l'éloquence vienne une seule fois à son aide. Mais que Cuvier prenne la plume : qu'il décrive les âges, les développements, les transformations du globe, comme on raconte les époques diverses et les progrès d'un peuple, à son insu, notre planète lui apparaît quelque peu semblable à un être vivant qui eut son enfance et sa jeunesse, et cette ressemblance, quoique lointaine, répand sur l'œuvre du savant un air de vie, et, par là même, un rayon de beauté et un éclair d'éloquence. La botanique, l'entomologie, la zoologie, ces sciences si intéressantes par leur objet, sont néanmoins techniques et arides à cause de la nécessité qui leur est faite de classer et par conséquent de distinguer des parties, de séparer des organes, de compter des caractères, enfin de suspendre les mouvements et de briser l'unité harmonieuse de la vie. M. A. de Humboldt, dans son *Cosmos* et dans ses *Tableaux de la nature* [2], laisse tous les mouvements se déployer et pa-

[1] Voir notamment : *Des plantes,* I, II ; édition de Berlin, p. 817. — *Parties des animaux,* IV, v ; même édition, p. 681. — *Histoire des animaux,* VIII ; même édition, p. 588. A. l. 31.

[2] Ces deux ouvrages ont été traduits en français par Ch. Galusky, dans un style digne des beautés de l'original. Paris, 1851, 1854 ; Gide et Baudry. Voir aussi le beau livre de M. L. Agassiz : *De l'Espèce.*

raître l'unité des formes et des existences. Bien plus, en décrivant les plantes des tropiques, les forêts vingt fois séculaires de l'Amérique du Sud, les fleurs gigantesques qui s'y étalent, les animaux énormes qui en sont les hôtes, les fleuves de huit mille pieds de large qui les traversent, et les chaînes de montagnes volcaniques qui les bornent, son dessein avoué est de reproduire sous nos yeux la physionomie, il dirait presque le visage animé des contrées les moins connues de nous. Grâce à ce procédé, la vie de la nature se répand à flots dans les écrits de l'illustre voyageur, et y portant ses propres beautés, son éclat, sa puissance, son harmonieuse grandeur, y fait naître ainsi l'éloquence la plus vraie et la plus imposante. Dirons-nous de ces pages admirables qu'elles sont poétiques? Oui, en ce sens qu'elles dépeignent la nature la plus puissante, et, dans sa primitive liberté, la plus ordonnée qui soit au monde, partant la plus idéale en sa réalité ; non, en cet autre sens que M. de Humboldt n'agrandit rien, et qu'il se borne à rapporter exactement ce que ses yeux ont vu, sans redouter, à l'occasion, ni les chiffres, ni les formules. C'est poétique à ce degré où le peut être la science, avant tout préoccupée du vrai, à ce degré où la science, devenue éloquente par l'expression du beau, se confond un moment avec l'art lui-même.

Mais, quoi que puissent faire les sciences naturelles, elles seront toujours moins éloquentes de beaucoup que les sciences morales. Celles-ci, en effet, parlent à l'homme soit de Dieu, l'âme absolument puissante et absolument ordonnée, soit de l'homme, l'âme, après

Dieu, la plus puissante et la plus capable de réaliser par sa liberté quelque image finie de l'ordre infini. Dans le monde de la liberté humaine dont il appartient aux sciences morales de nous entretenir, il y a, il est vrai, plus de manquements, plus de fautes, plus de profonds désordres et plus de laideur que dans le monde de la nature; mais si les êtres inférieurs à l'homme ne se trompent guère, le mérite de leur infaillibilité n'est pas à eux, tandis que si l'âme libre parfois pèche ou même s'égare, si elle est la cause de ses propres désordres, par une admirable compensation, elle est la cause aussi du bien qu'elle fait, elle est l'auteur de son progrès, et il est en son pouvoir de continuer toujours ce progrès et de l'accélérer sans cesse. Elle a reçu le don, dangereux ou bienfaisant, pernicieux ou fécond à son gré, d'étendre sa puissance active et de ressembler, dans une mesure large, quoique bornée, à l'âme parfaitement belle d'où elle tire son origine. Aussi dès qu'une science prend pour sujet l'homme, non point disséqué, ni décomposé, ni présenté par fragments ou par parcelles, mais l'homme vivant considéré soit dans tel personnage éminent qui a noblement représenté son espèce, dans un saint, dans un héros, dans un juste, soit dans un peuple qui a su s'ouvrir de grandes voies, et y entraîner pendant un temps la race presque entière; dès que la science rappelle à l'homme sa loi ou sa destinée, les conditions morales, civiles, religieuses ou politiques de son progrès, aussitôt la beauté de son sujet l'inspire et l'embellit elle-même. Il y a plus, et, quoi qu'on ait pu lui dire, l'homme a de sa dignité et de sa grandeur une

conscience si profonde, qu'il devient éloquent lors même qu'il ne parle que de ses misères : il sent que ce sujet, malgré sa tristesse, est pourtant magnifique encore, et il lui échappe de s'écrier par un beau mouvement, qu'après tout, s'il n'est qu'un roseau, il est un roseau pensant [1], ce qui vaut mieux que d'être l'immense univers lui-même, ou bien que s'il est misérable, ses misères sont à faire envie, puisque ce sont des misères de grand seigneur [2].

Donc la beauté oratoire, en tant qu'elle vient du fond même du sujet, est exactement semblable à la beauté telle que nous l'avons jusqu'ici constamment connue et définie.

Pareilles sont encore et pareillement doivent être définies les beautés éloquentes que font éclater la conviction et la passion de l'orateur. La conviction, puisqu'il faut le redire, c'est l'âme humaine agissant de cette façon puissante et ordonnée, qui consiste à s'attacher fortement à la vérité et à la justice ; et la passion oratoire, c'est l'âme humaine agissant de cette façon puissante et ordonnée qui consiste à aimer fortement la justice et la vérité ou à détester fortement le mensonge et l'injustice.

Quant au style, Buffon l'a dit textuellement : « Le style est de l'homme même. » Mais l'homme même, c'est l'âme elle-même. Le style est donc l'âme de l'orateur se traduisant elle-même par les formes du langage. Cependant avoir un style n'est pas donné à une âme quelconque, pensant d'une façon quelconque

[1] Pascal, *Pensées*, 2e édition d'Ernest Havet, t. Ier, p. 9 et 10.
[2] *Ibid.*, p. 20.

et exprimant en termes quelconques ce qu'elle a ainsi pensé ; cet avantage, ce bonheur n'est accordé qu'à l'âme intelligente qui met de l'ordre et du mouvement dans ses pensées et qui fait passer dans ses paroles cet ordre et ce mouvement. Le beau style, c'est donc, au fond et au vrai, l'expression sensible puissante et ordonnée de l'âme intelligente pensant avec puissance et ordre. Mais c'est aussi, il importe de l'ajouter, l'expression puissante et ordonnée, jusque dans son désordre apparent, de l'âme aimant la vérité et la justice avec cette puissance ardente et légitime qui se nomme la passion du vrai et du juste.

Reste l'action. Or, ou l'action oratoire n'est rien qu'une agitation ridicule, ou elle est l'âme de l'orateur se servant des forces expressives de son corps pour traduire fidèlement la puissance avec laquelle elle comprend, croit et aime la vérité. Dans ce dernier cas, l'action oratoire est belle. Belle par où ? On le voit, par l'âme même qu'elle interprète, par cette âme qui, tout illuminée de vérité et tout émue de passion, sait embellir même d'ingrats visages et répandre son rayonnant éclat sur les traits vulgaires de Socrate ou sur la face brutale de Mirabeau.

L'âme donc et la force, l'âme et la force invisibles se déployant puissamment et conformément tantôt aux lois fatales de la nature, tantôt aux lois qui règlent la liberté, telles sont, une dernière fois, les deux sources du beau, ou plutôt telle est la beauté elle-même. L'éloquence, qu'elle soit savante et réfléchie, ou naturelle et spontanée, n'a pas d'autres beautés essentielles que les arts purs et ne puise pas ses beautés à d'autres sources.

QUATRIÈME PARTIE

EXAMEN DES PRINCIPAUX SYSTÈMES D'ESTHÉTIQUE ANCIENS ET MODERNES.

CHAPITRE PREMIER

Théorie de Platon.

Origines de l'esthétique : vues de Socrate sur le beau. — Fondation de l'esthétique : théorie de Platon. — Rapport de cette théorie avec la dialectique et la psychologie. De l'idée platonicienne du beau. Absence d'une définition explicite. Définition du beau faussement attribuée à Platon. Caractères du beau selon Platon. Dieu type de toute beauté. — Effets du beau sur l'âme humaine : 1° sur l'intelligence; 2° sur la sensibilité; 3° sur l'activité. De l'amour dans ses rapports avec les facultés esthétiques. — Application de la théorie de Platon à la beauté de l'homme et aux beautés de la nature. Platon ne tient pas assez de compte de la puissance active; il identifie trop le beau avec le bien. — Application de sa théorie aux beaux-arts. — Détermination de l'idée de l'art. — L'art subordonné à l'éducation et à la politique. Conséquences de cette subordination et des deux erreurs signalées déjà. Théorie de la poésie. La poésie considérablement amoindrie, et à tort. Théories de la musique, de la danse, de l'éloquence.

Quoique l'existence de l'esthétique comme science indépendante soit d'assez fraîche date, la question du beau est très-ancienne. Quatre siècles avant notre ère, ce problème difficile était agité et résolu jusqu'à un certain point par des philosophes de génie. Depuis

deux cents ans, de vigoureuses intelligences, armées de tous les instruments de l'analyse, et d'une habileté rare à les manier, l'ont abordé résolûment. Je me propose, dans cette quatrième partie, non certes d'écrire une histoire complète de l'esthétique, ce qui serait une entreprise immense, mais de montrer par de consciencieuses études que tous les penseurs qui ont traité en véritables philosophes les questions du beau et de l'art, quelque diverses que fussent d'ailleurs leurs doctrines, ont été amenés par la force même des faits à proclamer tantôt un, tantôt plusieurs des principes que nous avons établis nous-même, et que, chaque fois qu'ils les ont adoptés, ils se sont placés, qu'ils l'aient ou non voulu, au point de vue spiritualiste ; je ferai voir aussi que, quand les recherches esthétiques, longtemps laissées en oubli, ont été de nouveau reprises, ç'a été grâce à l'heureuse renaissance de la philosophie de l'esprit.

Et d'abord c'est un fait digne de remarque que dès le jour où la philosophie grecque eut une claire notion de l'âme humaine, elle commença à tenir l'explication du beau. Nous voyons Socrate, dans *les Mémorables* et dans *le Banquet* de Xénophon, enseigner à ses disciples non-seulement que les dieux sont invisibles[1] et que l'homme a une âme invisible[2], mais encore que l'âme est plus belle que le corps, que les dieux aiment les belles âmes[3], et que les vrais artistes sont ceux

[1] *Mémorables* de Xénophon, liv. IV, chap. III.

[2] *Ibid.*, *ἀλλὰ μὴν καὶ ἀνθρώπου γε ψυχή... ὅτι μὲν βασιλεύει ἐν ἡμῖν φανερόν, ὁρᾶται δὲ οὐδ' αὐτή.*

[3] Xénophon, *Banquet*, ch. VIII.

qui produisent des êtres animés et doués de la faculté de penser et d'agir [1]. Bien plus, il enseigne à Parrhasius, le peintre, que le but de son art est de représenter ce qu'il y a de plus aimable dans le modèle, c'est-à-dire le caractère de son âme, et au statuaire Cliton, que la sculpture doit mettre la menace dans les yeux des combattants, la joie dans le regard des vainqueurs, en un mot se servir des formes pour exprimer les actions de l'âme [2].

Platon recueillit et féconda les principes contenus dans ces leçons de son maître. Au moyen d'une méthode puissante, que Socrate n'avait qu'imparfaitement connue, il découvrit les vérités essentielles sur lesquelles doit s'appuyer la science du beau. Nous ne voulons pas dire qu'il ait organisé cette science : Platon n'était pas un de ces génies qui organisent et règlent ; mais il était de ceux qui ouvrent les voies et qui y répandent d'abondantes lumières. On ne saurait pas plus trouver chez lui un traité sur le beau, qu'un ensemble de doctrines systématiquement exposées sur le vrai, le bien ou le juste. Les dialogues de Platon sont des sources d'où jaillit librement l'onde limpide de la vérité. C'est au lecteur à réunir ces flots dans un seul et même lit et à en former un fleuve au cours régulier.

Dans la doctrine platonicienne, l'idée du beau, comme toutes les idées principales de la raison humaine, est le fruit de la dialectique. Tous les amis de la philosophie connaissent aujourd'hui cette méthode

[1] *Mémorables,* liv. I, chap. IV.
[2] *Ibid.,* liv. III, chap. X.

dont le mouvement et le mécanisme ont été expliqués dans d'excellents ouvrages[1]. En quelques mots, la dialectique n'est autre chose que la marche progressive de la raison s'élevant d'abord des individus aux idées générales des caractères qui leur sont communs; puis de ces idées générales à d'autres plus générales encore qui les enveloppent et les dominent ; et enfin, des idées les plus générales aux idées absolues, ou, pour mieux parler, aux idées des caractères de l'absolu lui-même, conçu comme être vivant. Cette marche de la raison humaine, décrite par Platon en plusieurs endroits, mais principalement dans *le Philèbe*[2], ne doit pas être confondue avec la simple généralisation par laquelle elle débute, mais qu'elle laisse bien loin en arrière après l'avoir traversée. La généralisation s'arrête, dans sa course bornée, à la notion abstraite d'un caractère commun à plusieurs individus semblables. La généralisation compare les individus de même espèce, élimine les différences, retient les ressemblances et forme une idée qui convient à toute l'espèce, sans enfermer dans sa compréhension les caractères propres à un seul individu de cette espèce. Or, l'individu étant seul réel et vivant, et d'autre part l'idée générale étant expressément détachée de toute substance réelle, de tout individu, il s'ensuit rigoureusement de là que l'idée obtenue par la généralisation est un pur phénomène intellectuel,

[1] Voir les grands travaux sur l'*Histoire de l'école d'Alexandrie,* par M. E. Vacherot et Jules Simon, l'*Essai sur la dialectique de Platon,* de M. Paul Janet, et la *Philosophie de Platon,* par M. A. Fouillée.

[2] Traduction de M. Cousin, t. II, p. 304.

sans existence, sans réalité, sans énergie, sans fécondité propre. C'est avec l'idée générale qu'Aristote confondait l'idée platonicienne ; et c'est en conséquence de cette confusion qu'il reprochait à Platon d'avoir donné pour cause aux êtres et aux choses ce qui n'était ni un être, ni une chose, mais une abstraction et un pur néant. Mais il est aisé de démontrer que, dans Platon, l'idée du beau n'est pas le résultat de la généralisation. L'idée du beau, selon Platon, ou, comme on l'appelle, l'idéal platonicien, n'est ni l'idée individuelle, ni l'idée abstraite. C'est quelque chose d'infiniment supérieur à l'individu et à l'espèce.

L'idée du beau, cette « beauté première qui par sa présence rend belles les choses que nous appelons belles, de quelque manière que cette communication se fasse [1], » cette beauté est profondément différente d'une notion vague et abstraite obtenue par la généralisation. En effet, c'est dans une vie antérieure, et lorsque nous étions en société avec les dieux, que nous avons connu le vrai, le bien et le beau. Si, en présence de la beauté terrestre, l'idée de la beauté véritable se réveille en nous, ce n'est que par « le ressouvenir de ce que notre âme a vu dans son voyage à la suite de Dieu, lorsque, dédaignant ce que nous appelons improprement des êtres, elle élevait ses regards vers le seul être véritable [2]. » L'idée du beau répond donc à un objet réel, vivant ; bien plus, cet objet est le seul être véritable. Cet être ne se confond

[1] *Phédon,* trad. franç., t. Ier, p. 283. — Steph. 100, E.

[2] *Phèdre,* trad. franç., t. VI, p. 55.

avec aucun des êtres qu'on nomme beaux ici-bas, car pour s'élever jusqu'à lui, il faut avoir été porté sur les ailes de l'amour au-dessus et au delà de toutes les beautés finies individuelles ou générales, beautés des corps ou beautés des âmes, beautés des sentiments, des actions, des pensées ; il faut être parvenu jusqu'à la beauté éternelle elle-même, non engendrée et non périssable, exempte de décadence comme d'accroissement [1]. Et qui ne voit qu'être arrivé jusque-là, c'est être monté de beauté finie en beauté finie jusqu'à la beauté infinie elle-même, qui seule satisfait la raison et rassasie le cœur ? Le beau idéal, dans la doctrine de Platon, c'est donc Dieu lui-même, conçu par la raison dans le pur enthousiasme de l'amour.

En mettant de côté la théorie de la réminiscence, qui n'est qu'une hypothèse, il n'y a rien jusqu'ici dans la doctrine de Platon sur le beau qui ne concorde avec nos principes. Mais il faut aller plus avant ; il faut savoir si, aux yeux de Platon, comme aux nôtres, la beauté est le caractère de l'âme vivante ou de la force agissant avec puissance et avec ordre.

Laissons parler les textes. Ils disent, en premier lieu, que la beauté est au nombre des choses « qui font de Dieu un véritable Dieu en tant qu'il est avec elles [2]. » C'est dire que le beau est en Dieu comme la qualité ou l'attribut est dans la substance. Cependant Platon ne rattache pas immédiatement le beau à l'âme divine, lorsqu'il en vient à des explications plus analytiques, ou du moins plus nettes. Pour lui, le beau

[1] *Banquet,* trad. franç., t. VI, p. 316.
[2] *Phèdre,* Steph. 249, C.; trad. franç., VI, p. 55.

est toujours le caractère d'une des puissances ou facultés de l'âme divine : on va le voir.

Dans *le Philèbe,* Platon compte quatre principes ou, comme il dit, quatre grands genres auxquels se ramène tout ce qri existe dans l'univers : le déterminé ou fini, τὸ πέρας; l'indéterminé ou infini, τὸ ἄπειρον; le mélange du fini et de l'infini, τὸ κοινόν, et la cause du mélange, ou le genre de la cause, τὸ τῆς αἰτίας γένος. Cette cause c'est Jupiter, c'est Dieu lui-même, l'auteur du monde, lequel est la meilleure de toutes les causes. Cette cause est de plus, notons bien ce point, le genre le plus beau et le plus excellent de tous, l'essence belle par-dessus toutes, τὴν τῶν καλλίστων καὶ τιμιωτάτων φύσιν [1]. Donc ce qu'il y a de plus beau dans la beauté divine, c'est son attribut de cause, c'est-à-dire sa puissance d'agir.

Mais le Dieu de Platon n'est pas seulement cause, αἰτία; il est encore, et éminemment, intelligence, νοῦς. Toutefois il importe de bien remarquer que ce Dieu n'est pas cause parce qu'il est intelligence, mais qu'au contraire il est intelligence parce qu'il est cause : « Ainsi tu diras qu'il y a dans Jupiter, en qualité de cause, une âme royale, une intelligence royale ; » c'est donc bien à titre de cause que Dieu possède l'intelligence et l'âme : βασιλικὸν δὲ νοῦν ἐγγίγνεσθαι διὰ τὴν τῆς αἰτίας δύναμιν. » De sorte que, quoique les attributs de la divinité soient nécessairement égaux, toutefois la cause ou la puissance semble l'emporter en lui sur l'intelligence, ce qui est évident par les passages sui-

[1] *Philèbe,* Steph. 30, A. B.; trad. franç., t. II, 346-347.

vants : « L'intelligence est de la même famille que la cause : ὅτι νοῦς ἐστὶ γένους τοῦ πάντων αἰτίου λεχθέντος. — L'intelligence a de l'affinité avec la cause, et elle est du même genre ou à peu près : καὶ τούτου σχεδὸν τοῦ γένους [1]. A peu près? il y a donc une nuance entre la cause et l'intelligence par rapport à l'excellence et à la dignité, et aussi par rapport à la beauté : la première beauté en Dieu, c'est la cause ou la puissance ; la seconde, mais presque égale à la première, c'est l'intelligence.

Les autres attributs du Dieu de Platon rentrent parfaitement, comme la puissance et l'intelligence, dans l'idée de la beauté telle que la conçoit la raison. La beauté éternelle, le Dieu cause et intelligence ne peut pas n'être pas un être *vivant :* cela serait absurde. « Mais quoi, par Jupiter! nous persuadera-t-on si facilement que dans la réalité, le mouvement, *la vie, l'âme,* l'intelligence, ne conviennent pas à l'être absolu? Que cet être ne vit ni ne pense, et qu'il demeure immobile, immuable, sans avoir part à l'auguste et sainte intelligence? Τί δὲ πρὸς Διός ; ὡς ἀληθῶς κίνησιν, καὶ ζωὴν, καὶ ψυχὴν, καὶ φρόνησιν ἦ ῥαδίως πεισθησόμεθα τῷ παντελῶς ὄντι μὴ παρεῖναι [2]. » Le Dieu de Platon est l'être absolu sans doute ; mais cet être n'est point une creuse abstraction : il possède la vie et l'âme, καὶ ζωὴν, καὶ ψυχὴν ; il est un, il est même *l'Un* en soi ; mais il est divers aussi de la diversité toute divine de l'âme, de la vie et de l'intelligence parfaites ; et comme il est la beauté elle-même, la beauté parfaite, il s'ensuit logi-

[1] *Philèbe,* trad. franç., p. 347-49.

[2] *Sophiste,* Steph. 248, D.; 249, A.; trad. franç., t. XI, p. 261.

quement de là que la beauté en Dieu est le caractère de l'être un et divers, de l'unité et de la diversité de la vie et de l'âme, en même temps qu'elle est le caractère de la cause et de l'intelligence. Il y a plus : le beau est tellement, aux yeux de Platon, le propre caractère de l'âme, qu'il ne balance pas à déclarer qu'il n'y a nulle part rien de beau, si ce n'est dans l'âme : « Comment n'est-il point absurde que n'y ayant rien de beau et de bon, ni dans le corps, ni dans toute autre chose, si ce n'est dans l'âme seule, le plaisir fût le seul bien de cette âme ? Πῶς οὐκ ἄλογόν ἐστιν μηδὲν ἀγαθὸν εἶναι, μηδὲ καλὸν, μήτε ἐν σώμασι, μήτε ἐν πολλοῖς ἄλλοις πλὴν ἐν ψυχῇ..., etc.[1]. » Par tous ces textes nous voyons que l'idéal platonicien de la beauté, c'est en premier lieu l'âme divine, vivant et agissant par deux puissances : la cause et l'intelligence.

Maintenant cette cause et cette intelligence, qui sont les beautés en même temps que la puissance de l'âme divine, agissent-elles au hasard, sans règle, sans mesure, et la beauté idéale que Platon a conçue est-elle étrangère à toutes ces choses que la raison nous a paru réunir et concentrer dans l'idée unique d'ordre ? Loin de là. Nul peuple n'a jamais mieux compris que le peuple grec la signification profonde du mot κόσμος, qui exprime l'ordre lui-même : dans ce peuple, nul jamais mieux que Platon n'embrassa toute l'étendue de cette idée, et nul ne la rattacha plus étroitement que lui à l'idée du beau et à l'idée de Dieu.

Dans *le Timée*, il est dit que Dieu ne fit qu'un seul

[1] *Philèbe*, Steph. 55, B.; trad. franç., p. 431.

monde, afin que le monde fût beau et parfait : l'unité est donc, selon Platon, l'un des caractères essentiels de la beauté[1]. Il en est de même de l'harmonie sans laquelle il estime que la beauté n'existe pas. « Il vaut mieux parler de ce qui est bon que de ce qui est mauvais. Or ce qui est bon est beau, et rien n'est beau sans harmonie[1]. » Mais où Platon affirme le plus expressément que l'harmonie et la proportion sont inséparables de l'absolue beauté, c'est dans un passage célèbre du *Philèbe* ainsi conçu : « Si nous ne pouvons saisir le bien sous une seule idée, saisissons-le sous trois idées : celles de la beauté, de la proportion et de la vérité. « Un peu plus haut, on lit cette phrase, encore plus explicite : « En toute chose la mesure et la proportion constituent la beauté comme la vertu : *μετριότης γὰρ καὶ συμμετρία κάλλος δήπου καὶ ἀρετὴ πανταχοῦ ξυμβαίνει γίγνεσθαι*[3]. » Nous le voyons : en même temps que la beauté absolue est l'âme divine agissant avec puissance et intelligence, elle est la mesure, la proportion, l'harmonie et l'unité de l'être jointe[4] à la diversité des modes, c'est-à-dire tout ce qui constitue l'ordre parfait et absolu.

Voilà le beau tel qu'on le trouve dans les dialogues de Platon, lorsqu'on se donne la peine de l'y chercher. Quant à ceux qui n'ont jamais lu Platon dans Platon lui-même, ils vont citant partout une certaine

[1] *Timée*, trad. franç., t. XII, p. 120.
[2] *Ibid.*, trad. franç., t. XII, p. 234.
[3] *Philèbe*, Steph. 64, D.; trad. franç., t. II, p. 461.
[4] Le dialogue *le Sophiste* a pour but, comme on sait, de prouver contre les Éléates que *l'Un* est aussi *plusieurs*.

définition platonicienne du beau, qui est poétique assurément, très-sonore surtout, et vraie jusqu'à un certain point, mais qui a le tort grave de n'être pas de Platon. Le beau, écrivent-ils chaque jour, le beau selon Platon, *c'est la splendeur du vrai*. Ils ont bien soin de n'indiquer ni le dialogue, ni le paragraphe où se trouvent ces mots tout modernes. On va voir que, bien qu'il mît le vrai avec le beau, comme deux idées absolument inséparables, Platon ne considérait pas néanmoins le vrai comme la beauté par excellence. Nous avons déjà fait remarquer tout à l'heure que la cause lui paraissait plus belle que l'intelligence. Voici présentement une page de la plus haute importance, où il proclame que le bien est supérieur en beauté à la science et à la vérité : « Tiens donc pour certain, dit Socrate, dans *la République*, que ce qui répand sur les objets de la connaissance la lumière de la vérité, ce qui donne à l'âme qui connaît la faculté de connaître, c'est l'idée du bien. Considère cette idée comme le principe de la science et de la vérité, tu ne te tromperas pas en pensant que l'idée du bien en est distincte *et les surpasse en beauté*. En effet, comme dans le monde visible on a raison de penser que la lumière et la vue ont de l'analogie avec le soleil, mais qu'il serait déraisonnable de prétendre qu'elles sont le soleil : de même dans l'autre sphère, on peut regarder la science et la vérité comme ayant de l'analogie avec le bien, qui est *d'un prix tout autrement relevé*. » — « Sa beauté doit être au-dessus de toute expression, puisqu'il produit la science et la vérité, et qu'il est *encore plus beau qu'elles* : αὐτὸ δ'ὑπὲρ ταῦτα κάλλει

ἐστίν[1]. » Il est évident que, selon Platon, le bien étant de beaucoup plus beau que le vrai, si le beau est la splendeur de quelque chose aux yeux de ce philosophe, c'est du bien avant tout qu'il est la splendeur. On devrait donc renoncer à citer comme appartenant à Platon une définition qui, premièrement, n'est pas dans ses dialogues, et qui, secondement, y est expressément contredite par les textes.

En réalité, dans les dialogues de Platon, le beau n'est pas catégoriquement défini. Çà et là l'idée en est éclaircie, toujours partiellement et incomplétement, au moyen des idées qui rentrent dans la notion du beau ou qui s'y rattachent. En rapprochant avec soin ces fragments épars, on arrive à recomposer, sans fausser les textes, la physionomie platonicienne du beau. Le résultat de ce travail, ce n'est pas du tout cet apophthegme que le beau est la splendeur du vrai ; c'est cette conclusion déjà énoncée que : la beauté est le caractère de l'âme divine, vivant à titre de cause et d'intelligence, identique au bien, source du vrai et comprenant en elle-même la proportion et la mesure sans lesquelles il n'y a ni beauté, ni vertu. Or, dans cette conception du beau, nous retrouvons la plus grande partie de ce que nous avons démêlé nous-même dans la notion de la beauté parfaite, c'est-à-dire l'âme vivant puissamment en tant qu'active et intelligente, et conformément à l'ordre.

Dès à présent nous tenons le principe d'où dérive toute l'esthétique platonicienne. Entrons-y plus pro-

[1] *République*, Steph. 508, E.; trad. franç., t. X, p. 56-57.

fondément : cherchons si cette conception du beau absolu est exacte en ce qu'elle affirme, et si elle répond au beau absolu tout entier ; si ce beau absolu a été convenablement distingué de ce qui en diffère, et légitimement rapproché de ce qui lui ressemble ; si le philosophe grec a vu et marqué tous les effets que le beau produit sur chacune des facultés de l'âme ; si sa conception du beau fournit une explication satisfaisante des beautés de la nature ; enfin, si elle éclaircit l'idée de l'art en général et rend compte des beautés diverses que les différents arts proposent à notre admiration. Cet examen terminé, peut-être les doctrines du fondateur de la science du beau paraîtront-elles concorder avec les nôtres.

Aux endroits où Platon s'arrête devant la beauté en soi pour la contempler, dans les pages où il se recueille et rassemble toutes les forces de son esprit pour démêler la nature intime de la beauté absolue, il comprend et il affirme que cette beauté n'est autre chose que le caractère éclatant de deux des attributs moraux de l'âme divine unis par une harmonie ineffable : la cause et l'intelligence, ou la raison. Cependant, outre qu'il est la puissance et l'intelligence, Dieu est encore l'amour infini, et cet amour est incontestablement une de ses perfections adorables et l'un des rayons de sa beauté. Quoique nous manquions de notions assez claires et de termes assez précis pour définir ce que je n'ose appeler la sensibilité divine, néanmoins, ma raison se reconnaît dans l'impossibilité de dénier à la Providence la double puissance d'éprouver l'amour et de goûter le bonheur. Comme tous les vrais penseurs,

Platon a hésité en face de cette difficulté sérieuse de la théologie rationnelle. Dans *le Philèbe*, il semble croire que l'absence de plaisir, grand ou petit, est peut-être de tous les genres de vie le plus divin [1], et que par conséquent les dieux ne sont sujets ni à la joie, ni à l'affection contraire. Sur l'amour de Dieu pour ses créatures, il se tait dans la plupart de ses grands dialogues, et il ne l'attribue pas à l'âme divine, comme la puissance et l'intelligence. Il se souvient alors sans doute avec une indignation religieuse des scandaleuses faiblesses dont l'Olympe des poëtes fut le théâtre ; peut-être même s'en souvient-il trop. Mais ouvrons *le Timée* : Dieu s'y montre animé de je ne sais quelle tendresse douce, affectueuse, prévoyante. C'est toujours là le Dieu de la dialectique, l'idée suprême, l'idée du bien ; mais c'est de plus un créateur et un père, γεννήσας πατήρ ; c'est un père plein de bonté, exempt d'envie, ἀγαθός, — φθόνου ἐκτὸς ὤν : communiquant autant que possible à sa créature tout ce qu'il y a en lui-même d'excellent : se réjouissant de la félicité dont il la comble, ἠγάσθη : enfin, s'aimant lui-même et lui-même bienheureux, puisque, pour rendre la créature semblable à lui en beauté, il la fait se connaissant elle-même, s'aimant elle-même et heureuse d'exister : γνώριμον δὲ καὶ φίλον ἱκανῶς αὐτὸν αὐτῷ.... εὐδαίμονα. Voilà ce dernier trait, sans lequel la beauté divine est incomplète. Que des nuages épais voilent en partie à nos yeux et ce bonheur et cet amour infinis, que nous soyons ici-bas condamnés à ne pas

[1] *Philèbe*, trad. franç., p. 355.

savoir comment ces mouvements d'affection et de paternité se concilient avec ce qui est l'immutabilité même, j'en suis convenu, je l'avoue encore. Mais l'immobilité du Dieu d'Aristote, et sa dédaigneuse ignorance du monde qu'il n'a pas créé et qui l'aime sans en être aimé, ne sont pas plus faciles à comprendre, et elles ont le malheur de laisser sans adoration, sans prière, sans espérance, sans vie religieuse en un mot, l'âme qui s'est flattée d'y trouver le comble de ses désirs et le terme de ses suprêmes aspirations.

Ainsi, on ne saurait le nier, le Dieu de Platon possède les trois grands attributs moraux de la divinité : la puissance, l'intelligence et l'amour paternel ; et ces trois attributs sont beaux. Mais sont-ils d'égale beauté? Il semble que non, d'après quelques passages. Nous avons lu dans *le Sophiste* que l'intelligence est à peu près du même genre que la cause, et dans *la République*, que le bien est d'une beauté fort au-dessus de celle de la science et de la vérité, et qui passe toute expression ; et qu'enfin, le bien lui-même n'est pas l'essence, mais de beaucoup supérieur à l'essence en dignité et en puissance[1]. Ce langage répond évidemment à la plus haute pensée de Platon ; mais loin de l'expliquer, il l'enveloppe de mystère. Parvenu à ces sublimités métaphysiques, Platon s'entendait-il encore avec lui-même? Voulait-il compter dans l'être absolu deux ou trois de ces degrés que Plotin nomma des *hypostases?* Le bien en soi était-il pour lui la première de ces hypostases, et, à ce titre, la suprême beauté,

[1] *République*, trad. franç., liv. VI, p. 57; Steph. 509, B.

les hypostases inférieures ne brillant que d'une splendeur moindre, quoique divine encore ? Lui seul aurait pu nous l'apprendre, et il ne nous l'a point appris. Nous n'avons point à le juger sur ce qu'il a couvert de ténèbres. Mais à l'étudier dans d'autres endroits plus clairs, on est amené à croire qu'il n'a point brisé l'unité divine, et que dans le bien, tel qu'il l'a habituellement conçu, tout était beau et tout également.

En effet, dans la beauté parfaite identique au bien, identique à Dieu, dont *le Banquet* célèbre magnifiquement les caractères, la plus scrupuleuse attention ne saurait rien surprendre qui, de près ou de loin, ressemble à des degrés hypostatiques : « Beauté éternelle, dit Socrate, non engendrée et non périssable, exempte de décadence comme d'accroissement, qui n'est point belle dans telle partie et laide dans telle autre, belle seulement en tel temps, en tel lieu, dans tel rapport, belle pour ceux-ci, laide pour ceux-là...; qui ne réside dans aucun être différent d'avec lui-même, οὐδέ που ὂν ἐν ἑτέρῳ τινί..., qui est absolument identique et invariable par elle-même, ἀλλὰ αὐτὸ καθ' αὑτὸ μεθ' αὑτοῦ μονοειδὲς ἀεὶ ὄν [1]... » Une beauté aussi une, aussi simple, aussi immuable n'admet, par rapport à elle-même, aucune différence. De quelque côté qu'on la contemple, elle éclate dans la plénitude de son infinie splendeur. Or, regardons maintenant le Dieu du *Timée* : à quoi s'applique-t-il ? A créer un monde qui soit beau. Et pour le rendre beau, qu'y met-il ? Ses propres beautés, c'est-à-dire une âme douée d'intelligence et de puis-

[1] *Banquet*, trad. franç., t. VI, p. 316; Steph. 211, A. B.

sance active, une âme capable d'amour et de bonheur. Toutes ces puissances, réglées par l'harmonie, sont donc en Dieu les faces diverses d'un même type, et dans l'homme les traits par lesquels il ressemble, quoique imparfaitement, à son modèle divin.

Mais si, comme nous avons tâché de le démontrer, la beauté absolue dans Platon n'est autre chose que le bien en soi ; si ce bien en soi est Dieu lui-même, et si ce Dieu est une âme divinement royale, vivant et agissant avec une puissance infinie, avec une ineffable paternité et conformément aux idées, c'est-à-dire selon les lois de l'ordre éternel, Platon, malgré la différence apparente des termes, a conçu et caractérisé la parfaite beauté comme nous l'avons nous-mêmes conçue et caractérisée.

Il l'a aussi distinguée avec soin de ce qui n'est pas elle, et tel est le but du *Grand Hippias*, quoiqu'il y soit question de la beauté en général plutôt que de la beauté divine. Dans ce dialogue, Platon confirme la partie réfutative de notre propre travail, et nous ne répéterons pas ses démonstrations, parce que ce serait nous répéter nous-même.

Toutes les relations du beau avec l'âme humaine, tous les effets qu'il produit sur l'intelligence, sur la sensibilité, sur l'activité, Platon les a connus et il les a décrits, sinon avec cette netteté analytique qui décompose les faits jusque dans leurs éléments derniers, du moins avec cette justesse supérieure et large qui trace aux philosophes à venir le champ des fructueuses recherches. Parfois ses paroles ne sont que des germes, mais dans ces germes tout est contenu. Par-

fois aussi, dans ses esquisses hardies, se dessinent déjà, et d'emblée, les contours les plus délicats et même les plus définitifs de la vérité sur le beau.

C'est ainsi que son pénétrant esprit a bien aperçu par quelles opérations, par quels degrés de la connaissance l'âme entre en communication intellectuelle avec la beauté, et quels sont les caractères sous lesquels la conçoit notre raison. Assurons-nous-en en approfondissant sa théorie de la connaissance du beau, que nous avons dû nous borner à indiquer rapidement au début de ce chapitre.

Ce qui est beau, dit Platon, paraît beau à tout le monde [1]. Ne craignons pas d'affirmer que personne n'estime que le laid soit beau [2]. Mais il est impossible que la multitude admette et conçoive ce principe : que le beau est un et distinct de la foule des choses belles, et que toute essence est une et non pas multiple [3]. De même, les amateurs de spectacles, qui ont la manie des arts et qui sont enfoncés dans la pratique, ces hommes, dont la curiosité est toute dans les yeux et dans les oreilles, aiment les belles voix, les belles couleurs, les belles figures, et tous les ouvrages où il entre quelque chose de semblable ; mais leur intelligence est incapable d'apercevoir et d'aimer le beau lui-même. Cependant, ignorer le beau lui-même et le confondre avec ce qui lui ressemble, ce n'est pas vivre, c'est seulement rêver. Au contraire, celui qui peut contempler le beau, soit en lui-même, soit en ce qui participe à

[1] *Lois*, liv. II, trad. franç., p. 78.
[2] *Philèbe*, trad. franç., p. 76.
[3] *République*, liv. VI, trad. franç., p. 28.

son essence, sans prendre jamais le beau pour les choses belles, ni les belles choses pour le beau, sa vie n'est pas un rêve, c'est une réalité [1]. En effet, les choses belles n'existent pas à titre d'êtres absolus ; tantôt elles sont, tantôt elles ne sont plus. Elles tiennent le milieu entre le néant et l'être ; elles flottent entre la beauté absolue et le néant de la beauté. Nous les connaissons par l'opinion, cette faculté mobile comme ses objets ; tandis que le beau en lui-même est objet de raison, et que la connaissance que nous en avons est la science même [2].

Celui qui possède cette science, continue Platon en divers endroits, le vrai philosophe, qu'il ne faut pas confondre avec le philodoxe [3], pense que c'est par le reflet d'une seule et même beauté primitive que toutes les belles choses sont belles, et qu'ainsi toutes les beautés ont la même origine [4]. Mais comment l'a-t-il appris ? Est-ce au moyen de ses mains, de ses yeux, de ses oreilles, en un mot par les sens ? Il y a des hommes qui le prétendent et qui l'enseignent. Mais il n'en est rien. Le beau est le caractère essentiel commun à toutes les choses belles. C'est une idée générale. Il y a de telles idées : dans le nombre il faut ranger avec le beau, le juste, le saint, beaucoup d'autres notions encore, et surtout la notion de l'être commune à tout ce qui est. La faculté de connaître ces idées générales et communes a son organe à elle.

[1] *République*, liv. V, trad. franç., p. 311.
[2] *Id.*, ibid., p. 312-313.
[3] *Id.*, ibid., p. 321.
[4] *Phédon*, trad. franç., p. 283.

mais cet organe n'est ni l'ouïe, ni la vue, qui ne font connaître que les objets particuliers. Non : l'être, le beau, toutes les idées forment une classe d'objets tels que l'âme entre en rapport avec eux immédiatement et par elle-même [1]. Ni la science du beau, ni aucune autre science véritable ne réside dans les connaissances obtenues par les sens, mais dans la réflexion que fait la raison sur ces connaissances [2]. Aussi les parfaits philosophes, ceux qui veulent connaître le vrai, réunissent-ils la spéculation à l'expérience [3].

Il est à la fois nécessaire et difficile d'opérer la conciliation entre l'expérience et la raison, entre la connaissance sensible et l'aperception de l'idée invisible. En ce qui regarde la beauté, comment ce passage pourra-t-il heureusement s'effectuer? Platon l'a dit dans une page très-connue du *Banquet*, où il applique avec une sûreté infaillible sa méthode dialectique à la recherche de l'idée du beau. Il y marque un à un les degrés successifs de cette échelle, toute mystique chez d'autres, toute scientifique chez lui, par lesquels l'esprit humain, prenant pour point de départ le visible et le particulier, s'élève d'abord au général ou au type du genre, et ensuite à l'absolu, c'est-à-dire au type vivant de tous les êtres et de tous les genres. Voulez-vous, sur les pas d'un tel guide, parvenir sans déviation à l'objet propre de la raison esthétique? débutez par admirer un beau corps. Mais ce n'est là qu'un premier échelon qui se confond avec

[1] *Théétète,* trad. franç., p. 159-161.
[2] *Ibid.,* p. 162.
[3] *République,* trad. franç., liv. VI, p. 3.

le sol même de l'expérience. Reconnaissez, en second lieu, que la beauté que revêt un corps est sœur de la beauté que revêtent plus ou moins tous les autres, et soyez assuré que la beauté de tous les corps est une seule et même chose, une seule et même idée, un seul et même type. Voilà trouvé le modèle idéal de la beauté physique. Mais passez outre. L'expérience, consultée une seconde fois, vous mettra en présence de telle belle âme particulière. Une seconde intervention de la raison vous apprendra que toutes les belles âmes sont belles par la même beauté ; et vous aurez déterminé un second type supérieur au premier, le type de la beauté de l'âme. Cependant l'âme tantôt agit, tantôt pense, tantôt sent. Faites pour telle belle action, telle belle pensée, tel beau sentiment particulier, ce que vous avez fait pour le beau corps et pour la belle âme. La raison, prenant pied sur l'expérience et montant ensuite au delà par la généralisation, découvrira le type des belles actions, le type des belles pensées, le type des beaux sentiments. Enfin, celui qui, dans les mystères de l'amour, qui sont les mystères mêmes de la beauté, se sera avancé jusqu'à cette limite par une contemplation progressive et bien conduite, verra soudain apparaître à ses regards une beauté merveilleuse, celle qui est la fin de tous ses travaux précédents : la beauté éternelle, invisible, incorporelle, immuable, source, cause et modèle de toutes les autres beautés [1].

De ce discours de Diotime à Socrate, auquel j'ai

[1] *Banquet*, trad. franç., p. 316-318.

enlevé l'accent poétique et le ton inspiré pour en laisser paraître toute la signification philosophique, il résulte plusieurs importantes conséquences. La première, c'est que le spectacle de la beauté particulière corporelle et la connaissance des beautés particulières psychologiques sont nécessaires pour susciter l'idée de la beauté physique et l'idée de la beauté psychologique. La seconde conséquence, c'est que ce spectacle et cette connaissance ne sont que la condition expérimentale de la conception par la raison du type idéal de chaque genre. La troisième, c'est que ce type idéal se révèle et se détermine aussitôt qu'est remplie la double condition de la connaissance des beautés particulières et de l'acte généralisateur de la raison. La quatrième, c'est que les types des beautés finies une fois conçus, la raison ne peut pas ne pas concevoir le type suprême de la beauté qui est à la fois le modèle, le siége, la substance et la force éternellement productrice des types idéaux. Toute cette théorie est rigoureusement vraie. En tous ses points elle confirme la nôtre, et si Platon ne dit pas en langage moderne que l'effet du beau sur notre intelligence est d'y produire la connaissance d'une puissance agissant ou vivant avec toute l'énergie propre à son genre et conformément à son type, ce langage analytique n'est pourtant que la traduction fidèle de la pensée de Platon, à laquelle nos efforts méthodiques nous ont naturellement ramené. Nous convenons aussi qu'il n'a pas scientifiquement établi, ni explicitement développé la relation de signe à force signifiée qui rattache la beauté physique à la beauté invisible et qui seule donne à celle-

là une valeur esthétique ; mais la notion de cette relation se déduit logiquement de ses principes, et lui-même il l'a quelquefois soit entrevue, soit même affirmée.

A cette question : Quels sont les effets du beau sur la sensibilité de l'homme ? le philosophe répond par la description de cet amour qui, de son nom, a été appelé *platonique*. Cette partie de sa doctrine est de toutes la plus populaire et la plus admirée, parce qu'elle est la plus éclatante. Il semble en effet que Platon ne puisse aborder ce sujet sans qu'aussitôt son âme frémisse d'un enthousiasme divin. Mais chez lui ni la chaleur de l'âme, ni la vive couleur du style n'excluent la profonde solidité des idées. Après le premier éblouissement causé par tous ces trésors d'inspiration, que le lecteur se calme, qu'il relise le texte attentivement : sous le riche tissu des images, il verra paraître la trame serrée de l'analyse scientifique.

Déjà dans *le Phèdre*, cette œuvre de jeunesse où s'annoncent en fleurs les fruits que devait porter ce fécond génie dans sa maturité, les antécédents, les éléments et les caractères de l'émotion esthétique sont exactement aperçus. Pressons ces fraîches pensées, et, au risque certain d'en altérer la forme, exprimons-en la précieuse substance.

La beauté est objet de connaissance, objet d'amour et cause de bonheur. Mais pour en sentir le charme, il faut d'abord l'avoir rencontrée et connue, ou, comme dit Platon, reconnue. « Tombés en ce monde, nous l'avons reconnue plus distinctement que toutes les autres essences, par l'intermédiaire du plus lumineux

de nos sens. La vue est en effet le plus subtil des organes du corps, et la beauté a reçu en partage d'être à la fois la chose la plus manifeste comme la plus aimable [1]. » Sitôt qu'elle a été reconnue à sa ressemblance avec l'éternelle beauté, elle allume dans l'âme la flamme de l'amour et y répand une première joie et l'espoir d'une félicité vraie et durable. Ce n'est là toutefois que le premier pas de l'amour du beau. La route qu'il doit fournir est longue, aussi longue que la vie elle-même, et s'il s'égare, il manquera son objet : la pure beauté, et son but : le bonheur. Or, comment l'amour du beau s'égare-t-il ? En préférant le corps à l'âme, l'ombre de la beauté à la beauté elle-même, les voluptés sensuelles aux jouissances nobles de la vertu et de la sagesse. Les penchants grossiers de l'homme l'entraînent sans relâche à quelque indigne choix ; mais il y doit résister avec une mâle énergie ; il doit céder à la pudeur et à la raison. Ses affections terrestres ne doivent être que l'asservissement de la partie vicieuse de l'âme par l'affranchissement et le triomphe de ce qui y respire la vertu ; elles ne doivent produire que l'union de deux âmes embellies l'une par l'autre, que le culte de la parfaite beauté dans son image imparfaite ; que le retour à la vie céleste sur les ailes de l'amour désintéressé, sage et philosophique de l'être qui est en lui-même le beau.

Le sens de cette théorie, si profondément significative déjà, se complète et se définit dans *le Banquet* avec une clarté croissante de page en page. Chacun

[1] *Phèdre*, trad. franç., p. 58.

des discours successifs dont se compose ce dialogue met en lumière quelques-uns des caractères de l'amour du beau, lequel est de plus en plus présenté, sinon comme le seul amour, du moins comme le seul sentiment qui mérite tout à fait ce nom divin. Phèdre, qui parle le premier, soutient que l'amour éprouvé par une âme pure pour une âme vertueuse est une affection auguste qui n'engendre en celui qui le ressent comme en celui qui en est l'objet que des sentiments grands et beaux. C'est dire tout de suite, en termes antiques, que le beau agrandit et règle la sensibilité de quiconque l'aime. Selon Phèdre, l'amour du beau est en outre courageux et désintéressé, et Orphée perdit Eurydice une seconde fois, parce que, lâche comme un musicien qu'il était, au lieu de mourir résolûment pour aller retrouver celle qu'il avait perdue, il préféra ruser et chercher un moyen de descendre tout vivant aux enfers. Pausanias succède à Phèdre : il s'attache d'abord à distinguer soigneusement deux sortes d'amour : l'amour inspiré par la Vénus populaire qui, vulgaire comme sa mère, ne suggère à qui en est agité que des passions basses ; puis l'amour inspiré par la Vénus céleste. Ce dernier amour, pur et noble parce que sa mère est noble et pure, s'éprend surtout de la beauté des âmes intelligentes. Entre cette passion et la sensualité qui poursuit la beauté physique, s'y complaît et l'abandonne bientôt après, il n'y a rien de commun. L'amour excité par la beauté intellectuelle demeure fidèle pendant toute la vie, car ce qu'il aime ne change point. Encore une fois ici, la beauté fait à son image le sentiment qu'elle a produit. Passons sur

les discours d'Éryximaque le médecin, et d'Aristophane le comique, desquels cependant se dégage cette vérité, que l'amour le meilleur est celui qui répand dans le monde, aussi bien que dans la nature humaine, l'harmonie et l'unité. Mais c'est dans l'éloge de l'amour du beau prêté par Platon à Agathon le poëte, que se marquent avec une délicatesse charmante et une finesse rare et juste la plupart des caractères exquis de l'émotion esthétique. Pour Agathon, plus encore que pour ceux qui ont parlé avant lui, l'amour est essentiellement l'amour de ce qui est beau. Cet amour est un dieu, un dieu jeune, tendre, de l'essence la plus subtile, décoré de toutes les grâces, fuyant à l'aspect de la laideur, mais invinciblement attiré vers les objets où fleurit la beauté. Il possède toutes les vertus : la tempérance qui domine les passions : une force plus grande que celle de Mars : la justice, puisqu'il ne veut que de libres hommages : l'habileté, puisqu'il est un poëte si habile qu'il rend poëte qui il veut ; enfin très-beau et très-bon lui-même, il habite l'âme des dieux et des hommes, leur inspire l'amour du beau, et par là leur communique les avantages dont il est lui-même doué.

Cependant, quelque exactes que soient en général ces observations sur les caractères de l'émotion esthétique, elles s'enveloppent d'une forme encore trop légère et trop voilée, et ne sont guère que de poétiques affirmations, sans méthode qui les amène, sans preuves qui les justifient ; bref, sans empreinte scientifique. Cette empreinte, Platon charge Socrate de la leur donner en les soumettant aux lois de la dialectique ;

il le charge aussi de les purifier d'un certain alliage de sensualité païenne, et de les élever de l'analyse psychologique jusqu'au plus haut degré de l'intuition rationnelle. Socrate établit donc d'abord ce fait incontestable, que le premier phénomène, ou, si l'on veut, le premier mouvement de l'amour du beau, c'est le désir de rencontrer la beauté et la bonté et d'en jouir. Or, nul ne désire ce qu'il possède déjà. Si donc l'amour désire la beauté et la bonté, c'est que primitivement ces deux biens ne sont ni dans sa propre nature, ni en sa possession. Est-ce à dire que l'amour soit laid et mauvais? Aucunement. Entre les choses belles et bonnes d'une part, et les choses laides et mauvaises de l'autre, il y a celles qui n'étant ni laides ni mauvaises, ni belles ni bonnes, sont néanmoins susceptibles de revêtir ces deux derniers caractères. Tel est l'amour. Il ne faut donc pas dire que l'amour soit un dieu, car tous les dieux sont toujours beaux et bons. L'amour est un être de nature intermédiaire, un grand démon, qui a pour fonction de servir d'interprète entre les hommes et les dieux, d'apporter au ciel les vœux et les sacrifices des hommes, de rapporter aux hommes les ordres et les récompenses des dieux, d'entretenir l'harmonie entre les deux sphères, et de former le lien qui unit le grand tout.

D'après ce langage, ou nous sommes bien trompé, ou l'amour est aux yeux de Platon une simple faculté de l'âme, un pouvoir humain en tant qu'il est en l'homme, divin en tant qu'il vient de Dieu, et susceptible de s'agrandir et de s'embellir au degré même où il aura connu et aimé la beauté divine qu'il désire.

Mais, de même que l'intelligence ne saisit pas le beau en soi d'un premier et unique regard, de même l'amour n'atteint pas jusqu'à la beauté parfaite d'un premier et unique élan. Cette ascension est lente, laborieuse, péniblement progressive. Elle commence à la terre, et de la terre au ciel où elle va, elle traverse des régions, des sphères distinctes et de plus en plus élevées. Celui qui veut agrandir et embellir graduellement en lui-même l'amour du beau aimera d'abord telle beauté physique particulière. Il reconnaîtra ensuite que la beauté qui réside dans tel corps est sœur de la beauté qui réside dans tous les autres, que la beauté de tous les corps est une seule et même chose, et c'est ce type de beauté physique qu'il admirera, dépouillant et dédaignant toute affection exclusive. Après cela, il considérera la beauté de l'âme comme bien plus relevée que celle du corps, et saura donner son attachement à une belle âme, fût-elle accompagnée de peu d'agréments extérieurs. Par là, il sera amené à considérer le beau dans les actions des hommes et dans les lois, et à s'assurer que la beauté morale est partout de même nature. Alors il apprendra à regarder la beauté physique comme peu de chose. De la sphère de l'action, il passera à celle de l'intelligence et admirera les beautés des sciences. Enfin, grandi et affermi dans ces régions supérieures, il n'apercevra plus que la beauté éternelle elle-même face à face, et, à ce spectacle, son amour ne sera plus que vertu et sa vie que bonheur.

On peut, croyons-nous, traduire philosophiquement cette doctrine en ces quelques mots : le sentiment du

beau est une émotion tout ensemble affectueuse, puisque c'est un ardent amour, et délicieuse, puisque c'est un bonheur. De plus, c'est une affection puissante et un grand bonheur ; et c'est une affection et un bonheur merveilleusement conformes à l'ordre de notre nature et à l'ordre moral ; car, plus le sentiment du beau croît en nous, plus nous nous rapprochons du but indiqué par la raison à notre faculté d'aimer et de jouir. Même nos amours inférieurs s'agrandissent et s'ordonnent ; eux aussi ils peuvent devenir beaux à la condition expresse de n'être que des aspirations de plus en plus énergiques, généreuses et pures vers la beauté parfaite, au prix de laquelle les autres ne seraient rien, mais qui, constamment désirée et cherchée, donne du prix à toutes les autres.

Cette manière d'entendre *le Banquet* reçoit une pleine confirmation quand on recherche quels sont, d'après Platon, les effets produits par le beau sur les facultés actives de l'homme. Platon, le premier, a compris dans toute son étendue et signalé sous toutes ses formes le phénomène auquel nous avons donné le nom de *fécondité esthétique*. Ce phénomène délicat et curieux, personne ne le méconnaît : tous ceux qui parlent d'art et de beauté l'admettent ; mais bien peu l'analysent, s'imaginant avoir tout vu et tout dit, lorsqu'ils répètent, après mille autres, et dans les mêmes termes, que le beau élève l'âme et qu'il l'inspire. Cependant constater vaguement un fait, ce n'est pas même en avoir ébauché la science. Platon n'était pas de ceux dont l'intelligence se paye à si bon marché.

Il avait étudié profondément l'inspiration et l'enthousiasme, et, outre l'amour et la délectation, voici ce qu'il y avait démêlé.

Il est impossible à l'homme de s'approcher sans cesse d'un bel objet avec amour et admiration, sans s'efforcer de lui ressembler [1]. Or, le plus infaillible moyen de ressembler à la beauté, c'est de produire avec elle et par elle, soit en soi-même, soit en elle, soit en dehors d'elle et de soi-même, d'autres beautés, et de conquérir par là cette belle continuation de notre être qui est l'immortalité. A vrai dire, si notre amour du beau désire la beauté, il désire bien plus ardemment encore l'immortalité que nous obtenons en créant le beau par notre union avec la beauté. Mais l'immortalité est de plusieurs sortes : il y a l'immortalité physique, celle que nous procure le mariage en nous faisant revivre dans nos enfants ; il y a l'immortalité morale, celle qui n'est que le souvenir de nos belles actions conservé après nous dans la mémoire de la postérité ; il y a l'immortalité intellectuelle qui prolonge notre existence dans les œuvres poétiques ou philosophiques que nous laissons après nous ; il y a enfin l'immortalité céleste, qui nous ramène à la beauté divine et nous réunit à elle pour toujours. L'effet souverain de la beauté sur nos âmes est de nous attirer puissamment à elle et de nous communiquer par sa ravissante fréquentation l'une ou l'autre de ces immortalités. Ainsi, la production dans la beauté, selon le corps et selon l'esprit et pour l'immor-

[1] *République*, liv. VI, trad. franç., t. X, p. 37.

talité, telle est, selon l'auteur du *Banquet*, la définition de la fécondité esthétique.

Mais tous les fruits de cette fécondité ne sont pas beaux au même degré. Les diverses immortalités qu'elle nous obtient ne sont ni également belles, ni également glorieuses. Assurément, elle est pareille à une déesse, cette beauté dont le charme entraîne l'homme à dérober à la mort la partie périssable de son être, et à renaître dans des individus semblables à ce qu'il a lui-même été. Pourtant, cette immortalité est bien incomplète, car ce qu'elle perpétue ne reste pas constamment et absolument le même comme ce qui est divin. Aussi la gloire en est-elle petite : les enfants des hommes, issus d'une femme, ne sont pas des œuvres qui vaillent des temples aux auteurs de leur existence. Plus immortels et plus beaux sont les enfants invisibles, c'est-à-dire ces solides vertus et ces hautes pensées qu'une âme inspirée par une affection ardente, mais noble et pure, engendre dans une autre âme belle, généreuse et bien née, en lui adressant une foule d'éloquents discours sur la justice, les devoirs et les occupations de l'honnête homme. Le lien qui unit ces deux âmes est plus intime, et leur mutuelle affection cent fois plus forte que le lien et l'affection de la famille. Il n'est point d'homme qui ne préfère les enfants de son intelligence à toute autre postérité, s'il vient à considérer avec une noble jalousie la renommée et la mémoire impérissable que garantissent à Homère, à Hésiode et aux grands poëtes leurs immortelles productions ; ou bien encore, s'il considère quels enfants un Lycurgue a laissés après

lui à Sparte pour le salut de la patrie et presque de la Grèce entière. Telle a été la gloire d'un Solon, père des lois, et d'autres grands hommes en diverses contrées, pour avoir accompli de nombreux travaux et enfanté toutes sortes de vertus. Voilà les enfants qui méritent des temples à leurs pères. Cependant, là n'est pas encore la plus haute fécondité de l'amour du beau.

Avant d'écrire toute sa pensée sur cette fécondité suprême, Platon s'arrête, il se recueille: il réclame du lecteur du *Banquet* un redoublement d'attention religieuse. Il semble qu'en face de ces profondeurs sublimes où devait comme se noyer l'intelligence aveuglée de Plotin, le disciple de Socrate appelle à son aide toute la mesure, toute la sobriété, toute la sagesse contenue de son maître. Aussi évite-t-il l'écueil terrible placé aux limites extrêmes de sa doctrine. Il est poëte, il est artiste, il est inspiré, il est esthéticien autant qu'on puisse l'être : mais réglé jusque dans ses élans les plus hardis, pas un seul instant il n'est mystique, ni panthéiste.

Et pourtant, dans les deux dernières pages du discours de Diotime, il s'agit d'un mariage ineffable, il s'agit de noces célestes entre l'âme et Dieu lui-même, il s'agit de l'union de l'esprit de l'homme avec la beauté divine, et aussi des fruits de cette union. Comparaisons périlleuses, métaphores troublantes, au bruit desquelles de grandes intelligences ont été prises de vertige jusqu'à en perdre tous leurs nécessaires contre-poids, et, entre autres, le sentiment du respect dû à la divinité et la conscience de la personnalité

humaine ! Mais Platon, lui, reste en équilibre jusque sur ces hauteurs. Écoutez-le plutôt, et voyez si ce qu'il dit ressemble pour peu que ce soit au rêve délirant d'un mystique.

« Celui qui, dans les mystères de l'amour, s'est avancé jusqu'au point où nous en sommes..., parvenu au dernier degré de l'initiation, verra tout à coup apparaître à ses regards une beauté merveilleuse, celle, ô Socrate, qui est la fin de tous ses travaux précédents : beauté éternelle, non engendrée et non périssable, exempte de décadence comme d'accroissement..., de laquelle toutes les autres beautés participent, de manière cependant que leur naissance ou leur destruction ne lui apporte ni diminution, ni accroissement, ni le moindre changement... O mon cher Socrate, ce qui peut donner du prix à cette vie, c'est le spectacle de la beauté éternelle... Je le demande, quelle ne serait pas la destinée d'un mortel à qui il serait donné de contempler le beau sans mélange, dans sa pureté et simplicité, non plus revêtu de chairs et de couleurs humaines, et de tous ces vains agréments condamnés à périr, à qui il serait donné de voir face à face, sous sa forme unique, la beauté divine !... Et n'est-ce pas en contemplant la beauté éternelle, avec le seul organe par lequel elle soit visible, qu'il pourra y enfanter et y produire, non des images de vertus, parce que ce n'est pas à des images qu'il s'attache, mais des vertus réelles et vraies, parce que c'est la vérité seule qu'il aime [1] ? »

[1] *Banquet*, trad. franç., t. VI, p. 317-318.

Plus je lis et relis cette page et celles qui la préparent, plus je suis assuré qu'elles ne contiennent que des vérités psychologiques d'une grande exactitude. J'en appelle encore une fois ici à l'expérience de tous les jours, mais à une expérience attentive : n'est-il pas avéré que la contemplation fréquente des belles choses éveille et développe singulièrement en nous non-seulement la faculté de les aimer et goûter, mais encore le désir, et, en une certaine mesure, la puissance de les reproduire au moyen de nos activités diverses et dans la proportion des talents dont nous sommes doués ? C'est ce désir qui suscite les héros, les grands citoyens, les saints même, tous ces artisans de vertus guerrières, politiques ou religieuses, lesquels sont toujours les imitateurs enthousiastes et inspirés de quelque modèle sublime ou divin. C'est ce désir qui nous possède au sortir, par exemple, de la lecture de Plutarque et qui nous remplit du regret de n'avoir pas sur-le-champ quelque action d'éclat à accomplir. C'est ce désir qui révèle aux peintres et aux poëtes le secret de leur vocation et qui les soutient dans la poursuite difficile de l'idéal et de la gloire. Mais sans regarder au dehors, à ne jeter les yeux que sur la famille, si quelque nature d'élite s'y rencontre, forte et douce, éclairée et séduisante, réalisant dans le mystère de la vie domestique quelqu'une des formes de la perfection, cette nature, cette personne devient parfois pour les siens un exemple qui les entraîne, un génie inspirateur et chéri qui, par la seule influence de sa beauté morale, façonne à son image les cœurs, les caractères, les conduites. Assurément cette influence demeurerait

stérile sans l'existence d'heureux germes innés ; mais ces germes, que seraient-ils bien souvent sans le rayonnement tiède et vivifiant des vertus d'un modèle toujours présent, toujours suivi ? C'est ainsi que tel fils éminent est la copie d'une mère distinguée ; telle fille le gracieux portrait intellectuel et moral d'un père illustre ; telle jeune femme, l'écho charmant de celui qu'elle avait estimé avant de l'aimer. Voilà l'ineffable loi de l'amour du beau ; voilà les effets de cet amour sur les âmes profondément éprises. On peut regretter que Platon n'ait pas invoqué tous ces exemples ; mais ceux qu'il n'a pas cités, sa théorie les enveloppe, les suggère ou les rappelle, et, par conséquent, s'y appuie. Quelques juges, trop sévères parce qu'ils n'ont pas su saisir le sens irréprochable du *Banquet*, se sont plaints que Platon ait insisté de préférence sur cette amitié étrange qu'il trouvait autour de lui dans les mœurs. Mais ce sentiment équivoque, il s'est efforcé de le changer en vertu, et l'effort courageux qu'il a tenté pour opérer cette transformation est peut-être la plus belle part de sa gloire.

D'ailleurs, suivez Platon jusqu'au bout : vous le verrez couronner son enseignement sur l'amour par une leçon tellement religieuse et pure qu'elle écarte tout indigne soupçon, et que les Pères de l'Église eux-mêmes ont pu la mettre à profit. Si un objet d'amour beau, mais humain, dit-il, a le pouvoir de former l'être qui l'aime à sa ressemblance et de lui transmettre sa propre fécondité esthétique, la beauté parfaite, le beau en soi, Dieu, en un mot, a divinement cette vertu essentiellement divine. Celui-là donc qui aspire à pro-

duire en lui-même la beauté par excellence, la beauté de l'âme, qu'il contemple avec une ardeur assidue et religieuse la beauté de Dieu ; qu'il s'unisse à Dieu par l'amour, la pensée et la volonté : il lui arrivera, non pas d'absorber Dieu en lui-même, non pas de s'absorber lui-même en Dieu (Platon ne connaît pas ces égarements panthéistiques), mais il lui sera donné de refléter dans ses pensées, dans ses actions vertueuses et dans ses affections, son modèle adorable, et, pour traduire exactement, il ressemblera à Dieu dans la limite des forces humaines par la justice, la sainteté et la sagesse, en conservant intactes sa personnalité, sa liberté, sa vie propre, enfin en goûtant la joie sans égale d'être lui-même l'auteur de cette sublime ressemblance.

On pourrait s'étonner que ni dans *le Phèdre*, ni dans *le Banquet*, Platon n'ait explicitement défini le génie. Mais, à notre sens, il a mieux fait que de le définir. Fidèle au procédé maïeutique de son maître Socrate, et l'appliquant non moins à ses lecteurs à venir qu'à l'interlocuteur du dialogue, il a fourni à chacun de nous le moyen de découvrir les éléments de cette définition. Concevoir le beau soit physique, soit moral, soit intellectuel, soit divin, en allant du particulier au général, du général à l'idéal, et de l'idéal de tel genre à l'idéal absolu ; sentir et aimer fortement le beau après l'avoir conçu tel qu'il est en lui-même ; enfin, après avoir conçu, senti et aimé le beau et s'être tout rempli de sa pénétrante influence, le reproduire ou dans ses actes, ou dans ses paroles, ou dans de belles œuvres, ou dans la suite d'une vie entière : telles sont les trois puissances intellectuelle, sensible et active ou

créatrice qui, par leur développement le plus grand et leur accord le plus harmonieux, constituent l'essence et la vertu du génie, dont le seul nom dit bien tout ce qu'il est et tout ce qu'il peut.

Constatons en passant et sans le lui reprocher, car à lui seul il ne pouvait du même coup inaugurer et achever la science du beau, constatons que Platon n'a répandu aucun jour particulier sur les idées du sublime, du joli, du laid et du ridicule envisagées en elles-mêmes. Ce sont là des accroissements que l'esthétique ne devait prendre que plus tard.

Mais si Platon n'a pas tiré toutes les conséquences de ses principes, il les a appliqués plusieurs fois aux beautés de la nature et à celles des arts. Ces applications vérifient doublement sa doctrine générale : en effet, lorsque le philosophe reste fidèle à sa théorie fondamentale, il explique avec succès les beautés qui sont l'œuvre de Dieu comme celles qui sortent de la main de l'homme ; et au contraire, lorsqu'il rêve un idéal faux et impossible, ou qu'il dicte aux artistes d'inacceptables conditions, c'est qu'il oublie les fortes vérités qu'il a lui-même établies. Entrons dans l'examen de quelques-unes de ces applications.

Le monde pris dans son ensemble est-il beau ? D'où lui vient sa beauté ? En quoi consiste-t-elle ?

Le monde est beau, répond Platon. « Certes, les ornements dont la voûte des cieux est décorée doivent être considérés comme ce qu'il y a de plus beau et de plus accompli dans leur ordre [1]. » — « Nous, les

[1] *République*, VII, trad. franç., t. X, p. 97-98.

autres animaux et les éléments dont se composent les corps, le feu, l'eau et tous les êtres frères de ceux-là, nous savons que Dieu en est l'artisan et le père, et qu'ainsi ce sont les ouvrages d'un art divin [1]. » Or. la beauté du monde consiste en ce que Dieu l'a créé à son image. « Exempt d'envie, le suprême ordonnateur a voulu que toutes choses fussent autant que possible semblables *à lui-même* : πάντα ὅ τι μάλιστα γένεσθαι ἐβουλήθη παραπλήσια ἑαυτῷ [2]. » Mais comment obtient-il cette similitude ? En mettant dans le monde ce qui est en lui-même, c'est-à-dire, d'une part, l'âme et l'intelligence ; de l'autre, l'unité, la proportion et l'harmonie, en un mot, l'ordre. « En conséquence, il mit l'intelligence dans l'âme, l'âme dans le corps, et il organisa l'univers de manière qu'il fût, par sa constitution même, l'ouvrage le plus beau et le plus parfait [3] ; » — « il en fit un animal visible et un [4] ; » — « il le créa seul et unique [5] : » — « et ainsi, du désordre, il fit sortir l'ordre [6]. » L'âme, l'intelligence, la vie et l'ordre, voilà ce que Dieu, selon Platon, met dans le monde pour le rendre beau. Cette fois, le maître confirme tellement notre doctrine qu'il la confirme trop. Nous n'avons, quant à nous, nul moyen de prouver que le monde est un animal doué d'une âme et d'une intelligence. Nous croyons même que l'âme et l'intel-

[1] *Sophiste*, trad. franç., t. XI, p. 317-318.
[2] *Timée*, trad. franç., t. XII, p. 119.
[3] *Ibid.*, p. 120.
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*
[6] *Ibid.*, p. 179.

ligence de Dieu lui-même suffisent à le faire vivre et à le gouverner. Mais si nous différons de Platon sur ce point, nous pensons, comme lui, qu'il y a dans le monde de la nature des forces, sinon des âmes, que ces forces agissent, et qu'elles agissent conformément à des lois constantes, dont le type éternel réside dans la pensée divine.

Le monde et les astres, tous ces êtres que Platon appelle des animaux divins, sont donc beaux. Mais l'homme l'est aussi. L'homme est âme et corps : *le Phédon, le Premier Alcibiade, le Banquet, le Phèdre, la République, le Timée* en font foi. L'espèce humaine a, comme les autres, son type idéal dans l'intelligence divine, et elle est faite à l'image de ce type, car Dieu mit dans le monde autant d'espèces d'animaux qu'il y en a dans l'animal réellement existant [1]. Cependant, Dieu ne créa pas lui-même l'homme, afin que l'homme ne fût pas trop semblable à Dieu. Il en confia la création aux dieux inférieurs, et leur recommanda de former les animaux humains, en imitant la puissance qu'il avait déployée lui-même dans la formation des dieux inférieurs [2]. D'où il résulte que l'homme est à l'image de Dieu lui-même et à l'image du type de l'espèce humaine qui est en Dieu. L'homme est donc beau par son essence même : son espèce doit partager le nom des immortels et être appelée divine [3]. »

L'homme est beau par son âme, parce que l'âme

[1] *Timée*, trad. franç., t. XII, p. 136.
[2] *Id.*, ibid., p. 139.
[3] *Id.*, ibid., p. 140.

participe de la raison et de l'harmonie des êtres intelligibles éternels et qu'elle est la plus parfaite des choses qu'ait formées l'être parfait. Mais cette beauté naturelle, cette beauté de naissance en quelque sorte, ne suffit pas à rendre l'homme beau autant qu'il doit l'être. Il se rend lui-même beau par la ressemblance à Dieu autant qu'il dépend de lui : « et on ressemble à Dieu par la justice, la sainteté et la sagesse [1]. » L'âme alors maîtrise le corps et se conforme à la loi divine. « Quand Dieu eut donné des lois aux âmes, pour ne pas être à l'avenir responsable de leurs fautes, il répandit les unes sur la terre, les autres dans la lune, et le reste dans les autres organes du temps. Après cette distribution, il laissa aux jeunes dieux le soin de façonner les corps mortels, d'ajouter à l'âme humaine tout ce qui lui manquait, et de diriger, autant que possible, cet animal mortel dans la voie la meilleure et la plus sage, à moins qu'il ne devienne lui-même l'artisan de son malheur [2]. » Ainsi l'âme est belle, dans Platon, par la puissance ordonnée de son activité libre.

Quant au corps de l'homme, il est beau lorsqu'il est développé en santé et régulièrement [3], et lorsque aucun de ses membres n'est ni trop court, ni trop long, ni disproportionné en aucun sens [4]. Il est nourri par la partie affamée et passionnée de l'âme, par cette âme qui est logée entre le diaphragme et le nombril,

[1] *Théétète*, trad. franç., t. II, p. 133.
[2] *Timée*, trad. franç., t. XII, p. 39, 40.
[3] *Lois*, VII, trad. franç., t. VIII, p. 2.
[4] *Timée*, trad. franç., t. XII, p. 234.

et qui sert à perpétuer l'espèce humaine[1]. L'homme physique est donc conservé, développé et reproduit par une force active invisible, et il est beau quand cette force agit selon les lois de la régularité et de la proportion, c'est-à-dire selon l'ordre.

Enfin, l'homme tout entier, âme et corps, n'est beau que si cet animal est plein d'harmonie. « Quand un corps faible et chétif traîne une âme grande et puissante, ou lorsque le contraire arrive, l'animal tout entier est dépourvu de beauté, car il lui manque l'harmonie la plus importante ; tandis que l'état contraire donne le spectacle le plus beau et le plus agréable qu'on puisse voir[2]. » L'homme a, dans sa liberté, le pouvoir d'empêcher que l'âme et le corps ne soient en désaccord et ne s'entravent mutuellement. Pour cela, il doit « ne pas exercer l'âme sans le corps ni le corps sans l'âme, afin que se défendant l'un contre l'autre, ils maintiennent l'équilibre et conservent la santé[3]. » Cependant la beauté du corps n'est si nécessaire que parce qu'elle complète la beauté totale de l'homme : « L'homme sensé ne recherche la santé, la force et la beauté, qu'autant que tous ces avantages seront pour lui des moyens d'être plus tempérant ; en un mot, il entretiendra la plus grande harmonie entre les parties de son corps, dans l'unique intérêt de celle qui doit régner sur son âme[4]. »

Tel étant le prix de l'harmonie de l'âme, comment

[1] *Timée*, trad. franç., t. XII, p. 199.
[2] *Id.*, ibid., p. 234.
[3] *Id.*, ibid., p. 235-236.
[4] *République*, liv. IX, trad. franç., t. X, p. 232.

le sage l'établira-t-il en lui-même? L'harmonie de l'âme naîtra et se maintiendra lorsque chacune de nos facultés remplira le devoir qui lui est propre : « La justice règle l'intérieur de l'homme, ne permettant à aucune des parties de l'âme de faire quelque chose qui lui soit étranger, ni d'intervertir leurs fonctions. Elle veut que l'homme pose bien à chacune d'elles les fonctions qui lui sont propres, qu'il prenne le commandement de lui-même, qu'il établisse en soi l'ordre et la concorde, qu'il mette entre les trois parties de son âme un accord parfait, comme entre les trois tons extrêmes de l'harmonie, l'octave, la basse et la quinte, et les autres tons intermédiaires s'il en existe, qu'il lie ensemble tous les éléments qui le composent, et, malgré leur diversité, qu'il soit un, mesuré, plein d'harmonie...[1]. » C'est là pratiquer la vertu, « qui est donc, à ce qu'il semble, comme la santé, la beauté, la bonne disposition de l'âme, tandis que, au contraire, le vice en est la maladie, la laideur, la faiblesse [2]. »

Ainsi, à réunir les éléments dont Platon compose la beauté idéale de l'homme en général, on reconnaît que cet idéal, c'est une âme créée et finie, mais intelligente, active et sensible, et unie à un corps, s'efforçant d'imiter Dieu en connaissant le bien, en l'aimant de toute sa force et en le réalisant par la justice qui comprend elle-même la prudence, le courage et la tempérance. Platon a entouré cet idéal d'une vive lumière. Il ne s'est pas lassé de répéter que l'homme

[1] *République*, liv. IV, trad. franç., t. IX, p. 244.
[2] *Id.*, ibid., p. 246-247.

n'est vraiment beau que si toutes les puissances de son âme et de son corps se déploient avec toute l'harmonie possible. Jusque-là, il nous paraît être dans la vérité, et nous ne voyons entre lui et nous aucune différence essentielle. Mais lorsqu'il trace l'idéal de l'homme dans telle ou telle condition donnée, par exemple l'idéal du père, l'idéal de l'époux, du fils, du citoyen ; quand il imagine son idéal de la femme et de la mère, nous nous séparons forcément de lui.

Platon, essayant de se former une idée de ce que doit être dans un état parfait la famille, et, dans la famille, le père, ou du moins le père appartenant à la classe éminente des guerriers, en vient de bonne foi à cette conclusion que, toutes choses devant être communes à tous, même la famille, même les enfants, les pères n'auront pas d'enfants à eux et que les enfants ne connaîtront pas leur père. Grâce à Dieu, cette chimère n'a plus besoin d'être combattue. Ressuscitée en ces derniers temps, elle est bientôt retombée sous le poids de son absurdité, après avoir produit sur les intelligences saines la même impression de dégoût que la laideur elle-même. L'autorité de Platon n'a rien pu pour elle ; tout au contraire, elle n'a pas laissé que de ternir quelque peu la gloire si pure de Platon à la faveur de laquelle elle cherchait à reprendre crédit. Si j'examine cette idée d'un œil impartial, je sens que ma raison la repousse comme fausse, immorale et laide. D'où vient donc sa laideur ? Le voici : le sentiment paternel s'attachant expressément aux enfants issus de notre sang est une puissance de l'âme ; le développement régulier de cette puissance est conforme à l'ordre

naturel, à l'ordre moral et par conséquent au véritable ordre politique ; ainsi Platon, dans l'organisation de la famille, a, autant qu'il était en lui, mis à néant une des puissances de l'âme et toute une partie essentielle de l'ordre moral. De là l'impression de laideur que cause son étrange utopie.

C'est un oubli tout pareil des principes du beau qui lui a suggéré son malheureux idéal de la femme. Ses intentions étaient nobles : il n'y a pas à en douter. Il voulait relever la femme dédaignée de son temps et sacrifiée à des préférences sans nom. Or, c'est ici que l'esthétique fût venue à propos rectifier et contenir dans de justes bornes ses généreux desseins. Lorsqu'il prescrivait que la femme descendît nue dans le gymnase et s'y livrât, comme l'homme, à des exercices guerriers ; lorsqu'il la privait de son enfant et d'un époux choisi pour en faire, c'est son mot, une femelle semblable à celle des animaux, Platon niait toutes les puissances caractéristiques de l'âme féminine : la pudeur, l'affection conjugale, le sentiment maternel ; il niait aussi l'ordre hors duquel ces puissances exquises cessent aussitôt de fleurir : il n'était plus l'artiste inspiré et clairvoyant ; il n'était plus lui-même. La constante préoccupation de la perfection de l'État, dans l'unité politique presque absolue, faussait son sens des belles choses. Cette société qu'il rêve, de même qu'elle exclut le père et la mère, n'admet ni le fils, ni la fille, ni le frère, ni la sœur. Il croit faire merveille en endurcissant le cœur du guerrier et en lui défendant de pleurer son enfant, s'il vient à le perdre, « parce que, dit-il, il faut laisser de

pareilles faiblesses aux femmes, et encore aux femmes ordinaires et aux hommes lâches [1]. » Doctrine impitoyable, qu'il a senti lui-même le besoin d'adoucir en disant ailleurs que « si l'insensibilité du père frappé dans son fils est une chimère, il mettra du moins des bornes à sa douleur et portera, pour être sage, cette perte plus patiemment que ne ferait tout autre [2] »

Mais que les erreurs de Platon ne nous empêchent pas d'apercevoir les vérités qui tantôt les atténuent et tantôt les rachètent. Au fond, Platon n'a pas nié la beauté sensible : il a seulement rétréci le cours de nos affections en le voulant trop élever. Chez lui, la patrie, la vertu, la science, Dieu, absorbent presque tout le cœur de l'homme. C'est dans les relations de l'âme avec ces grands objets que brillent, à ses yeux, tous les beaux sentiments. Pour lui, l'âme laide est par excellence celle qui ne ressent plus ces émotions supérieures ou qui en éprouve de contraires. Veut-il exprimer fortement ce qu'a d'odieux la tyrannie, il la représente comme un attentat parricide contre cette mère que nous appelons lourdement *la mère patrie*, et qu'il désigne, lui, d'un seul mot crétois plein de tendresse et d'onction : *la matrie*, τὴν μητρίδα [3]. On peut croire aussi, quoiqu'il n'ait pas su protester contre l'esclavage, que son grand cœur avait ressenti quelque atteinte du bel et saint amour de l'humanité, puisqu'il a proclamé ce principe bien nouveau de son temps : qu'il n'est jamais juste de faire du mal à per-

[1] *République*, liv. III, trad. franc., p. 126.
[2] *Id.*, liv. X, trad. franc., p. 255.
[3] *Id.*, liv. IX, trad. franç., p. 193.

sonne[1]. L'amour de la vérité lui paraissait si beau qu'il a créé un nom pour ceux qui en sont possédés[2]. Enfin, nous avons vu tout à l'heure avec quel accent il a loué ou plutôt chanté l'amour de la sagesse divine et de la beauté éternelle.

Sur l'échelle ascendante du beau, Platon range les belles actions immédiatement au-dessus des beaux sentiments. Il nomme belle toute action qui, conforme à l'idéal divin du bien, réalise la justice soit dans l'âme individuelle par l'harmonie de toutes les facultés et l'alliance de toutes les vertus, soit dans l'âme collective de l'État par le concert de toutes les âmes individuelles. C'est évidemment là définir la beauté morale par le développement ordonné de toutes les puissances de l'âme. Cette définition de la belle action par la vertu ou la justice, et de la justice elle-même par les quatre vertus cardinales, est si fréquente dans les *Dialogues*, qu'on est tenté de croire, après une première lecture, qu'à l'avis de Platon, l'âme n'est moralement belle que si elle possède toutes les vertus sans exception, et que, par conséquent, il refuse le caractère de belles aux actions spontanées qui, sans aucune réflexion, et par le seul élan de la nature, s'accomplissent dans l'ordre et reproduisent ainsi une certaine image du bien. Mais une étude plus sérieuse modifie cette première impression. Chacune des vertus socratiques, admises par Platon, a sa beauté propre : le courage a la sienne : la prudence et la tempérance ont chacune la leur. Il y a plus : l'au-

[1] *République*, liv. Ier, trad. franç., p. 13.
[2] Voir t. Ier, p. 272.

teur des *Lois*, moins oublieux des faits et de la réalité que l'auteur de *la République*, convient que « l'âme peut être courageuse par nature et sans que la raison s'en mêle, ce qui fait que ce courage se trouve dans les animaux et dans l'âme des enfants dès leurs premiers ans [1]. » Et ce premier courage, ce courage instinctif, qui précède l'exercice de la raison et de la liberté, Platon lui accorde le nom de vertu, ce qui revient à lui attribuer un caractère de beauté, puisque dans sa doctrine toute vertu est belle. Nous ferons, quant à nous, un usage plus sobre du terme de *vertu* qui n'appartient qu'aux actes d'une âme adulte et pleinement maîtresse d'elle-même; mais nous dirons, avec Platon, que le courage et tous les mouvements généreux de l'homme sont beaux d'une certaine beauté (inférieure, il est vrai, à celle de la vertu, mais pourtant réelle), même avant l'âge où la liberté leur imprime le sceau de la moralité, pourvu que, dans cette période en quelque sorte antémorale de la vie, l'âme agisse déjà avec puissance et conformément au bien ou à l'ordre.

Mais si tout ce qui est beau est nécessairement bon, soit d'une bonté de nature, soit d'une bonté produite par l'effort de la liberté, parce que toute bonté est conformité à l'ordre et qu'il y a conformité à l'ordre dans toute beauté, il n'est ni évident, ni même vrai que, réciproquement, tout ce qui est bon soit beau. En vingt endroits divers Platon pose cependant ce dernier principe qui lui paraît incontestable et solide à l'égal d'un axiome. Mais qu'eût-il dit si on lui eût

[1] *Lois*, liv. XII, trad. franç., t. VIII, p. 389.

adressé cette question : manger quand on a faim est bon, même moralement, car c'est un devoir de conserver sa vie : pensez-vous donc que manger soit beau? Il eût peut-être répondu en distinguant, comme il l'a fait dans *le Banquet*, une classe de choses qui ne sont ni belles, ni laides. Mais cela n'eût point suffi pour éclaircir et pour restreindre convenablement la signification beaucoup trop générale de son principe. Ce qui manque habituellement, sinon toujours, dans sa doctrine, c'est la notion nette, la distinction explicite de la puissance, laquelle s'ajoutant à l'ordre soit moral, soit physique, y complète les caractères de la beauté. En Dieu, Platon ne sépare pas l'ordre de la puissance, l'harmonie de l'action de la vie agissante, la raison idéale de la force qui ordonne le monde selon les conseils de cette raison : et ces deux traits lui paraissent l'un et l'autre caractéristiques de la beauté divine : mais dans les créatures, lorsqu'il les envisage en tant que belles, il semble qu'il perde de vue la puissance, la grandeur, la force vive énergiquement déployée, pour ne plus songer qu'à l'unité, à l'harmonie, à la mesure, bref aux limites où se doivent renfermer la vie et l'action. L'accord parfait dans les qualités ou facultés de la créature lui paraît constituer à lui seul toute la perfection ; comme si un être ne pouvait être très-réglé, très-mesuré, et en même temps très-faible, très-ordinaire, très-médiocre même. Il eût nié sans doute que telle fût sa pensée : mais telle cependant elle se montre fréquemment, faute d'une plus profonde analyse. J'oserai même affirmer que telle elle est certainement aux endroits les

plus importants de ses grands dialogues. Ainsi, dans son État idéal, il s'occupe beaucoup plus de discipliner les âmes, de les contenir et refréner que de les agrandir et développer. L'harmonie lui paraît d'une valeur si haute qu'il ne balance pas, pour l'établir, à supprimer quelques-unes des notes sans lesquelles cette harmonie n'est plus rien.

Ces deux erreurs connexes de Platon, je veux dire la confusion du beau avec le bon, et la part trop petite en général, et quelquefois nulle, accordée à la puissance dans la production de la beauté, ces deux erreurs ont étendu leurs fâcheux effets aux spéculations du philosophe sur les belles connaissances. Connaître le vrai exactement est bon dans tous les cas, que la vérité soit grande ou petite, vulgaire ou relevée, d'accès facile ou malaisé. Cependant, toute connaissance, vraie, exacte, juste, ne mérite pas par cela seul d'être qualifiée de belle, car alors le gros bon sens, infaillible, mais borné, qui se meut pesamment et terre à terre dans le cercle étroit des vérités banales, devrait exciter la même admiration et obtenir la même gloire que le génie plus sujet à l'erreur, mais capable de grandes découvertes. Quelle est la limite en deçà de laquelle la connaissance demeure simplement bonne, et passé laquelle elle commence à s'embellir ? Cette limite, Platon ne la marque pas, et en maints endroits il l'efface. Nous lisons dans *le Théétète* les phrases que voici : « Celui qui répond bien est bon et beau. » — « Il est beau de juger vrai et honteux de juger faux. » — « Le jugement vrai, et la science, et tous les effets qui en résultent sont beaux

et bons[1]. » Le nombre des intelligences belles serait bien grand à ce compte. Ailleurs, Platon attribue la beauté par excellence à la connaissance purement exacte, c'est-à-dire à la connaissance des figures de géométrie, invariablement vraies et connues comme telles, mais absolument vides de substance, d'âme, de vie. Et là, encore une fois, il fait consister la beauté de l'objet connu et la beauté de l'intelligence qui connaît dans la seule précision, dans le seul ordre, sans dire mot ni de la puissance d'esprit plus ou moins grande qu'il a fallu pour conquérir la vérité, ni de la plus ou moins grande fécondité de la vérité conquise[2]. Platon eût mieux éclairci l'idée de la beauté intellectuelle, et il se serait gardé de la répandre ainsi un peu au hasard, s'il se fût tenu plus fermement à ce principe qu'être beau, en intelligence comme en vertu, c'est ressembler autant que possible à Dieu lui-même. Or Dieu, en tant qu'intelligence, n'est pas beau, ni seulement ni principalement, par l'exactitude de ses connaissances, ou par la connaissance des choses mathématiques que nous connaissons aussi, nous chétifs : son intelligence est belle surtout par cette puissance sans limites qui lui révèle éternellement tout, et tout à la fois, et par-dessus tout son âme à lui, son âme et sa vie parfaites. Les belles intelligences ici-bas sont celles qui, par la force de leur pensée et l'ordre excellent qu'elles suivent, parviennent le mieux à imiter l'intelligence même de Dieu. Platon le sait et le dit : « Une des plus belles connais-

[1] *Théétète*, trad. franç., p. 188, 208.
[2] *Philèbe*, trad. franç., p. 419.

sances est celle qui a pour objet les dieux et ce que nous avons démontré avec tant de soin touchant leur existence et l'étendue de leur pouvoir. » — « Il est juste de déclarer étranger aux belles choses celui qui n'aurait ni zèle, ni intelligence pour celles-là[1]. » Pourquoi donc, s'il en est ainsi, Platon n'a-t-il pas mesuré la beauté des connaissances par rapport à ce type de puissance intellectuelle et bien ordonnée? Pourquoi nomme-t-il très-belles des connaissances quelconques ou du moins immensément éloignées de celles-là? C'est que si quelques-unes de ses intuitions sont précises comme des analyses, beaucoup de ses analyses ne sont encore que des intuitions profondes et vagues à la fois.

Aussi ne tourmenterons-nous pas les textes des *Dialogues* pour en obtenir bon gré mal gré une explication de la beauté de chacun des genres d'êtres inférieurs à l'homme. Cette explication s'y trouve cependant; mais elle y est générale plutôt que particulière, indiquée et annoncée plutôt que fournie dans ses détails, enveloppée dans les principes plutôt que déduite sous forme de conséquences. Exposons-la telle qu'elle est.

Avant la génération du temps, le monde tout entier était fait à l'imitation de son modèle, et la seule dissemblance qui restait entre eux, c'était que le monde ne contenait pas encore tous les animaux. Dieu ajouta donc ce qui manquait conformément à la nature du modèle. Il jugea qu'il fallait mettre dans ce monde

[1] *Lois*, liv. XII, trad. franç., p. 395-396.

des espèces d'animaux du même nombre et de la même nature que celles que son esprit aperçoit dans l'animal réellement existant. Or, il y en a quatre : la première est la race céleste des dieux ; la seconde comprend les animaux ailés et qui vivent dans l'air : la troisième ceux qui habitent les eaux, et la quatrième ceux qui marchent sur la terre [1]. Premier point donc : la présence des animaux dans le monde est un trait qui en complète la beauté : et chaque genre d'animaux est beau, parce qu'il est à l'image du type qui en existe éternellement dans le monde intelligible.

Mais en quoi consistent la beauté de ces types et la beauté des animaux qui en sont les copies? Nous allons l'apprendre. Dieu ayant créé les dieux ses enfants leur dit : « Dieux issus d'un Dieu.... écoutez mes ordres. Il reste encore à naître trois races mortelles : sans elles, le monde serait imparfait, car il ne contiendrait pas en soi toutes les espèces d'animaux, et il doit les contenir pour être parfait. Si je leur donnais moi-même la naissance et la vie, ils seraient semblables aux dieux. Afin donc qu'ils soient mortels et que cet univers soit réellement un tout achevé, appliquez-vous selon votre nature à former ces animaux, en imitant la puissance que j'ai déployée moi-même dans votre formation [2]. » Puis il leur donna l'essence de vie, quoique deux ou trois fois moins pure que celle qu'il avait employée, et leur expliqua ses décrets irrévocables. D'après ces décrets, la première naissance est la même pour tous. Dans la nature humaine,

[1] *Timée*, trad. franç., p. 134.
[2] *Id.*, ibid., p. 139.

le sexe viril est le plus noble. Celui qui a bien vécu doit retourner après sa mort vers l'astre qui lui est échu, et partager sa félicité ; celui qui aura failli sera changé en femme à la seconde naissance ; s'il ne s'améliore pas dans cet état, il sera changé successivement, suivant le caractère de ses vices, en l'animal auquel ses mœurs l'auront fait ressembler [1]. Cependant les enfants de Dieu, comprenant l'ordre établi par leur père, s'y conformèrent, et dans la formation des animaux imitèrent l'auteur de leur être [2]. Recevant de ses mains le principe immortel de l'âme humaine, ils façonnèrent ensuite le corps mortel, qu'ils donnèrent à l'homme comme un char et dans lequel ils placèrent une autre espèce d'âme, siége d'affections violentes et fatales. Et, pour résumer cette création, les jeunes dieux répétèrent autant que possible l'acte par lequel Dieu avait placé l'intelligence dans l'âme, et l'âme dans le corps, soumettant eux-mêmes et chargeant l'homme de soumettre toutes ces puissances à la loi de l'harmonie et de l'ordre. N'est-ce pas dire que les dieux inférieurs, pour rendre belle l'œuvre dont ils étaient chargés, y établirent autant que possible la puissance et l'ordre ?

Se comportèrent-ils de même à l'égard des animaux sans raison ? Platon n'en dit rien, ou ce qu'il en dit est aussi étrange qu'hypothétique. On vient de voir, il y a un instant, que la femme n'est qu'un homme dégénéré et puni, et que chacun des degrés descendants de l'échelle animale n'est qu'un des degrés de

[1] *Timée*, trad. franç., p. 139.
[2] *Id.*, ibid., p. 140.

l'échelle ascendante des châtiments. Est-ce une fantaisie poétique où se joue l'imagination du philosophe? Est-ce, sous une ironique apparence, une pensée grave, religieuse même? Il n'est pas facile d'en décider. Ce qui augmente l'embarras du lecteur, c'est que cette métempsychose bizarre reparaît plusieurs fois dans les *Dialogues*. Le seul *Timée* nous la montre répétée en trois endroits[1]. Même elle clôt cette grande Genèse philosophique, qui semble ainsi s'achever dans ce demi-jour de la vraisemblance auquel Platon a annoncé qu'il voulait s'en tenir. Pourtant à cette lumière douteuse se mêle un dernier éclair de vérité scientifique: « C'est de la sorte que maintenant encore, comme autrefois, tous les animaux sont transformés les uns dans les autres, suivant qu'ils perdent ou qu'ils acquièrent l'intelligence[2]. » Platon termine son ouvrage sur la formation de l'univers comme il l'a commencé, en proclamant ce principe que la grandeur de l'intelligence, c'est-à-dire de l'âme, c'est-à-dire aussi de la puissance invisible, est la mesure de la dignité, de l'excellence, et, par conséquent, de la beauté des êtres : « La quatrième espèce d'animaux, celle qui vit dans l'eau, vient des hommes les plus dépourvus d'intelligence et de science : ceux qui les ont transformés ne les ont pas jugés dignes de respirer un air pur et léger ; ils leur ont donné à respirer une eau trouble et pesante. Telle est l'origine des poissons, des huîtres et des autres animaux aquatiques, qui, étant au dernier rang dans l'ordre de l'intelligence.

[1] *Timée*, trad. franç., p. 139, 211, 241.
[2] *Id.*, ibid., à la fin.

occupent aussi le dernier rang dans l'ordre des êtres [1]. »

A l'exemple de son maître Socrate, à qui les champs et les arbres n'avaient rien à apprendre, Platon n'a guère été frappé des grâces annuellement renaissantes du règne végétal. Plus attentif à l'utilité des plantes qu'à leur éclat, il les envisage surtout comme un aliment donné aux hommes par la sollicitude des dieux créateurs. Tout ce qu'il en dit, qui, de loin, puisse être rattaché à l'explication de leur beauté, c'est qu'elles sont des animaux : « car on peut à bon droit donner ce nom à tout ce qui est animé [2]. »

Mais bref à l'excès, presque muet sur ces productions de la nature végétale dans lesquelles pourtant palpite une vie qui se conserve et se transmet, et qui, se répétant dans des individus nouveaux et tous semblables, selon des lois toujours respectées, charme nos yeux et élève notre pensée par le spectacle d'une merveilleuse perpétuité, le philosophe géomètre abonde, au contraire, en témoignages d'admiration sur les corps élémentaires, considérés dans les corpuscules qui les forment : « Voyons, dit-il, comment ces quatre corps sont devenus parfaitement beaux... Nous n'accorderons à personne qu'on puisse voir quelque part des corps plus beaux que ceux-là [3]. » Cette beauté n'existait pas encore avant la naissance du temps, alors que Dieu était encore absent du monde. La masse des choses s'agitait d'un mouvement sans

[1] *Timée,* trad. franç., à la fin.
[2] *Id.,* ibid., p. 212.
[3] *Id.,* ibid., p. 162.

frein et sans règle. Et quoique au sein du réceptacle de la génération les quatre éléments présentassent déjà l'aspect propre à chacun d'eux, ils étaient sans loi et sans mesure. Dieu les prit ainsi et introduisit l'ordre au milieu d'eux pour la première fois, par le moyen des idées et des nombres [1]. Il leur imposa la forme régulière de quatre solides géométriques : la terre reçut celle du cube : l'eau celle de l'icosaèdre : l'air celle de l'octaèdre : et le feu celle de la pyramide [2]. Ces formes diverses étaient appropriées à des degrés divers de mobilité. Mais Dieu n'ordonna pas seulement la figure des éléments; il imposa aussi l'ordre à la puissance motrice par laquelle ils étaient éternellement agités, et cela, en soumettant cette force aveugle, que Platon nomme la *nécessité*, au joug de l'âme intelligente du monde, de cette âme dont le mouvement circulaire détermine les positions, les transformations et les combinaisons des corps élémentaires. Nous n'avons point à discuter cette physique où l'imagination mathématique a plus de part que l'observation. Nous remarquerons seulement que Platon, obéissant aux inspirations de la raison esthétique, y explique la beauté des éléments: 1° par les formes idéalement régulières de la géométrie; 2° par l'action puissante et ordonnée de l'âme motrice de l'univers. Nous nous réjouissons de voir la recherche des caractères de la beauté conduire toujours Platon à ces mêmes principes. Mais il se trompe lorsqu'il estime que la forme inflexible et le mouvement mathématique-

[1] *Timée,* trad. franç., p. 160.
[2] *Id ,* ibid,, p. 164 et suiv.

ment régulier des solides géométriques sont plus beaux que les formes souples et les mouvements variés et féconds de la vie. Les disciples devaient exagérer encore cette méconnaissance des beautés de la force vivante, et ramener presque complétement sa doctrine aux formules du pythagorisme.

Nous voilà maintenant parvenus à une partie très-importante de l'esthétique de Platon : sa théorie de l'art. Plus célèbre que ses vues sur la nature, elle a été interprétée en sens divers, et invoquée à l'appui de systèmes opposés. Les uns, les spiritualistes, demeurent convaincus qu'elle contient la vérité même touchant l'essence de l'art, parce qu'elle établit que l'art doit prendre l'idéal pour modèle. D'autres, tels qu'Émeric David, la comprenant à rebours, se sont naïvement flattés de lui avoir arraché cet aveu, que l'art ne saurait être que la reproduction de la nature : d'autres, tout en la louant, lui ont reproché d'avoir abaissé l'artiste au rôle servile d'imitateur de la réalité ; enfin, des penseurs récents élèvent contre Platon l'accusation grave de ne proposer à l'artiste qu'un idéal abstrait, vague, privé de vie, dépourvu de cette substance, de cette chair et de ce sang individuels sans lesquels il n'y a aucune réalité, rien qui ressemble à rien. A coup sûr quelqu'un se trompe ici. Juger ces jugements et rendre à Platon ce qui lui est dû n'est pas le moins épineux de notre tâche. Il faut l'essayer cependant, et, pour y réussir de notre mieux, étudier directement Platon dans Platon lui-même.

La théorie de l'art de Platon, comme sa théorie du beau, comme sa théorie du bien, sort de sa conception

de Dieu, dont elle est, à sa plus grande hauteur, un épanouissement magnifique. Aux yeux de ce philosophe artiste, Dieu est le type achevé et l'artiste créateur de tout ce qui est ; en Dieu brille éternellement l'idéal de l'être, resplendit l'idéal de l'art suprême ; en Dieu vit et agit l'artiste idéal qui ne fait qu'un avec Dieu lui-même. D'où il s'ensuit que, comme l'homme dans toutes ses démarches doit se proposer Dieu lui-même pour modèle, l'artiste véritable sera celui qui ressemblera le plus à l'artiste divin, et l'art véritable sera celui qui procédera, autant qu'il est humainement possible, comme a procédé l'art divin. C'est donc dans l'étude des caractères de l'artiste divin que nous devons chercher les caractères essentiels de l'artiste humain, tel que Platon l'a compris.

Le *Timée* nous apprend quel est l'artiste suprême, quel est l'idéal dont il s'est servi, quelles puissances ou facultés il a déployées, enfin ce qu'il a mis dans son œuvre pour y réaliser son idéal. L'artiste suprême, c'est Dieu, l'auteur et le père du monde, la meilleure de toutes les causes. L'idéal dont il s'est servi, c'est le modèle éternel. En effet, l'artiste qui, l'œil toujours fixé sur l'être immuable et se servant d'un pareil modèle, en reproduit l'idée et la vertu, ne peut manquer d'enfanter un tout d'une beauté achevée, tandis que celui qui a l'œil fixé sur ce qui passe, avec ce modèle périssable, ne fera rien de beau. Les facultés ou puissances qu'a déployées l'artiste suprême sont : l'intelligence qui a conçu éternellement l'idéal, la bonté qui s'est complu dans la production du monde et la volonté qui l'a voulu produire. Enfin,

pour réaliser l'idéal, l'artiste suprême a donné au monde, autant que possible, les perfections qui sont en lui : l'âme, l'intelligence, l'activité du mouvement, la vie, soumises à l'unité, à la proportion, à l'harmonie, d'un seul mot, soumises à l'ordre. Tel étant l'artiste idéal, il est aisé d'en déduire la définition de l'art idéal, lequel, que Platon l'ait ou non dit explicitement, est, suivant Platon lui-même, la production, d'après un type à la fois idéal et vivant, d'un être vivant qui, par sa vie bien ordonnée, imite la beauté de ce type. Il faut de deux choses l'une, ou accepter cette définition comme l'expression exacte de la pensée de Platon sur ce point, ou traduire *le Timée* à contre-sens. C'est ce dernier parti que prennent les hégéliens. Pour nous, c'est le premier que nous adopterons.

Nous y sommes, je ne dis pas encouragé, mais bien forcé par des passages considérables du *Sophiste* et de *la République*, où la théorie de Platon s'explique en termes parfaitement clairs. Nous voyons dans *le Sophiste* qu'il y a deux arts de créer ou de faire, l'un divin, l'autre humain : ποιητικῆς δὴ πρῶτον δύο ἔστω μέρη· τὸ μὲν θεῖον, τὸ δὲ ἀνθρώπινον. On nomme puissance de faire toute puissance qui est cause que ce qui n'était pas arrive à l'être. Tous les êtres vivants mortels, les végétaux qui croissent, soit d'une racine, soit d'une semence, à la surface de la terre, les corps inanimés fusibles et non fusibles contenus dans son sein, c'est à une puissance divine qu'il faut attribuer de les avoir fait passer du non-être à l'être. Ces choses, que l'on dit être produites par la nature, sont l'œuvre d'un art

divin, ποιεῖσθαι θείᾳ τέχνῃ. Celles que les hommes composent avec celles-là sont l'œuvre d'un art humain [1]. Il est certes hors de doute, d'après ce langage, que Platon définissait l'art idéal ou l'art divin : une puissance de donner la vie, la vie réelle, la vie vivante. C'est ce que *le Timée* nous avait appris déjà.

Mais ce que *le Timée* avait ajouté et ce que va confirmer *la République*, c'est que l'art idéal, en donnant l'être à ses œuvres, les fait à l'image de modèles idéaux. Au dixième livre de ce dialogue, il est encore question d'un artiste incomparable, qui n'a pas seulement le talent de faire tous les ouvrages d'art, mais qui fait encore tout ce que nourrit dans son sein la nature, les plantes, les animaux, toutes les autres choses, et lui-même enfin : qui fait la terre, le ciel, les dieux, tout ce qui existe au ciel et sous terre, et dans les enfers. Par là, il est artiste, δημιουργός, mais il l'est aussi parce qu'il produit en lui-même l'essence de toutes ces choses réelles et vivantes. D'après notre philosophe, la puissance idéale de l'art, c'est donc de créer véritablement des êtres vivants d'après de parfaits modèles.

On objecte ici que Platon est fort loin d'accorder aux êtres vivants une réalité égale à celle des êtres idéaux : qu'il tient ceux-ci pour les êtres par excellence, tandis qu'il regarde ceux-là comme de purs fantômes. Oui, à ne consulter que la lettre de la doctrine ; non, à en bien saisir l'esprit. Nous ne prétendons pas nier certaines expressions fâcheuses par

[1] *Sophiste*, trad. franç., p. 314, 315, 316.

lesquelles Platon semble attribuer l'existence vraie aux seules idées divines, et notamment ces phrases où il dit que le lit idéal que Dieu pense est plus vrai que le lit fabriqué par les mains du menuisier. Mais nous ne pouvons pas davantage oublier les passages qui éclaircissent ou restreignent ces termes obscurs ou excessifs. Nous nous souvenons que, dans *le Phèdre*, les idées sont ces choses qui font de Dieu un véritable Dieu en tant qu'il est avec elles. Ces idées sont manifestement les attributs mêmes de la divinité, et, à ce titre, elles ont sans contestation plus de réalité que quoi que ce soit au monde. Nous nous souvenons aussi que dans *le Timée*, Platon ne compte que trois genres d'êtres : ce qui est produit, ou le monde ; ce en quoi il est produit, c'est-à-dire le lieu ou réceptacle de la génération ; et ce d'où et à la ressemblance de quoi il est produit. Or, ce troisième être, c'est le père du monde, celui qui le fait. D'où il résulte que le modèle ou l'idée n'est substantiellement qu'un seul être avec Dieu, dont elle est la pensée même. A ce second titre, l'idée peut être dite plus réelle que les êtres qui la réalisent en ce sens que, éternellement pensée par la raison divine, elle ne naît ni ne meurt, tandis que les êtres vivants naissent et meurent. Mais cette réalité métaphysique de l'idée ne satisfait cependant ni Platon, ni le Dieu de Platon. Ni l'un ni l'autre ne la trouve assez vivante. Ni l'un ni l'autre n'y voit une image assez animée de l'être absolu. Et la preuve, c'est que le Dieu de Platon, au lieu de s'en tenir au monde idéal, décrète d'en produire un autre. Et pourquoi ? Pour que toutes choses soient autant que possi-

ble semblables à lui. C'est donc qu'avant la création toutes choses ne lui étaient pas assez semblables ; c'est donc qu'un trait de ressemblance avec la divinité manquait au monde idéal lui-même. Et quel était ce trait de ressemblance? La vie, évidemment ; la vie propre, la vie distincte, la vie se développant en dehors de la pensée divine. Cette vie propre et distincte, le monde idéal ne la possédait pas ; car s'il l'eût possédée, il eût été inutile de créer le monde réel. Par cette théodicée, Platon proclame qu'à ses yeux le beau n'est pas l'idéal pur, l'idéal métaphysique, quelque éternel et divin qu'il soit, mais que la vraie beauté, celle que veut réaliser l'artiste suprême, c'est l'idéal distinct de Dieu, ayant reçu l'âme et le mouvement, en un mot l'idéal concret et vivant. Ceux qui l'entendent autrement sont plus platoniciens que Platon lui-même. Ils ne le prennent que là où il excède ; la justice exige qu'on le prenne aussi là où il se corrige et s'amende.

Donc l'artiste divin crée l'être vivant à la ressemblance de l'être idéal. Quant à l'artiste humain, quoique son art soit aussi un art de faire, sa puissance ne produit rien de vivant, rien d'absolument réel ; elle ne va qu'à faire des images, des fantômes, des simulacres de la vie et de la réalité. Elle imite la vie et la réalité, ou pour mieux dire l'apparence de l'une et de l'autre, car elle est obligée de sacrifier souvent l'exactitude à la beauté, par exemple quand elle se plie aux exigences de la perspective. Ainsi les arts sont une sorte d'imitation, une imitation incomplète, enfin une imitation telle qu'elle ne fait illusion à personne, pas

même aux enfants. En sorte qu'à peser l'œuvre de l'artiste au poids de la réalité et de la vie, elle est inférieure à celle de l'artisan : le menuisier fait un lit réel, l'architecte une maison réelle ; le peintre représente un lit, une maison ; mais cette maison et ce lit représentés ne sont que des fantômes dépourvus d'existence véritable, des images qui n'ont pas même le mérite de l'exactitude et de la fidélité.

Deux choses sont à noter dans cette théorie de l'art humain : premièrement, c'est que l'art est, à certains égards, l'imitation de ce qui existe ; or, nous en sommes nous-même convenu ; secondement, c'est que cette imitation ne peut pas être complète, puisqu'elle ne crée pas un être égal en vie et en réalité à l'être copié, idéal ou non ; et personne ne conteste ce second point.

Mais Platon a dit, en outre, que l'imitation ne doit pas tout imiter. Le blâme, en apparence tranchant et absolu, qu'il inflige aux arts d'imitation, dans le dixième livre de *la République*, n'est au fond qu'une condamnation partielle dont il ne frappe que les représentations, scéniques ou autres, propres à affaiblir les âmes par le spectacle des passions triomphant du courage, ou de l'infortune supportée sans fermeté. C'est de cette imitation qu'il écrit qu'elle est mauvaise, en mauvaise compagnie, ou ne produisant que des fruits mauvais. Il exclut donc tout un genre d'imitations, ce qui est déjà restreindre singulièrement le sens général de cette définition qu'on lui impute : l'art est l'imitation de la réalité. Mais dans *les Lois* il circonscrit si explicitement cette définition et la rend

tellement précise qu'il en écarte toute interprétation ou douteuse ou fausse : « En général, à l'égard de toute imitation, soit en peinture, soit en musique, soit en tout autre genre, ne faut-il pas, pour en être un juge éclairé, connaître ces trois choses : en premier lieu, l'objet imité ; en second lieu, si l'imitation est juste ; enfin si elle est belle, que cette imitation soit faite par la parole, ou par la mélodie, ou par la mesure [1] ? » Ainsi, ce n'est pas l'imitation telle quelle, l'imitation en général qui, selon Platon, est l'objet de l'art : c'est la belle imitation. Or, qu'entend-il par la belle imitation ? Des passages nombreux vont nous l'apprendre.

« Il y a deux muses qui, bien qu'elles puissent plaire l'une et l'autre, sont pourtant de caractère très-différent. La muse de la sagesse et de l'ordre a cet avantage de rendre ses élèves meilleurs : la muse vulgaire et pleine de douceur a pour effet ordinaire de les corrompre [2]. L'artiste, quel qu'il soit, doit suivre la première et fermer l'oreille aux séductions de la seconde. Le poëte ne s'écartera jamais, dans ses vers, de ce qu'on tient dans l'État pour légitime, juste, beau et honnête [3]. Les mélodies du musicien exprimeront les affections d'une âme vertueuse, non celles de l'âme d'un caractère opposé [4]. La danse exprimera soit l'attitude d'un corps bien fait, doué d'une âme généreuse, à la guerre et dans les autres circonstances pénibles

[1] *Lois*, liv. II, trad. franç., p. 115.
[2] *Id.*, liv. VII, trad. franç., p. 37.
[3] *Id.*, ibid., p. 35.
[4] *Id.*, ibid., p. 59.

et violentes ; soit l'état d'une âme sage dans la prospérité et dans une joie modérée. Jamais elle ne représentera les corps contrefaits dans des attitudes basses et ridicules [1]. » Voilà l'imitation comme Platon la comprend ; voilà ce qu'il appelle la belle imitation. Traduire la belle âme par un beau corps dans de belles attitudes, ou par de beaux sons, ou par de belles paroles, tel est l'objet de l'art, à son sens. Qu'on y réfléchisse, et l'on s'assurera que cette doctrine n'est nullement, malgré certains passages, la doctrine de l'imitation, mais, au contraire, et d'après des passages parfaitement explicites [2], la doctrine de l'interprétation ou expression du beau invisible par les signes visibles les plus beaux.

C'est là la solution vraie. Platon doit être excusé de ne l'avoir point rédigée en termes d'une rigueur didactique ; il suffit qu'elle paraisse et s'affirme clairement plusieurs fois dans ses écrits. Sur l'objet de l'art il confirme donc nos vues. Mais sur le but de l'art, c'est tout autre chose, et ici, non-seulement nous ne pouvons le suivre, mais nous devons le combattre en plus d'un point.

Nous croyons l'avoir montré au début de notre troisième partie : le but direct de l'art, c'est le beau, rien que le beau. Le but de l'art, ce n'est ni la religion, ni la morale, ni la politique, ni ces trois choses à la fois. En exprimant le beau au moyen de ses formes les plus idéales, il sert, il est vrai, efficacement

[1] *Lois*, liv. VII, trad. franç., p. 65.

[2] *République*, II, Steph. 400, D.: Οὐ τῷ τῆς ψυχῆς ἤθει (ὁ λόγος) : — πῶς γὰρ οὔ.

quoique indirectement, la religion, la morale et la politique, car il agrandit les âmes, il les règle et les élève à Dieu ; mais il le fait alors sans le vouloir, sans le chercher, ou du moins sans s'y astreindre à tout prix, et il conserve ainsi la libre énergie de l'inspiration. Qu'au contraire l'art se confonde avec la religion par exemple, il arrive infailliblement l'un de ces deux graves inconvénients : ou bien c'est l'art qui est le plus fort, et, dans ce cas, il absorbe la religion, il l'entraîne avec lui où qu'il aille, il ploie les dogmes, il les fausse, il les pétrit et les arrange au gré de son imagination ; ou bien c'est la religion qui est la plus forte, et, usant de sa force dominatrice, elle enveloppe l'art, elle l'enlace, elle l'enchaîne enfin à l'immobilité de ses dogmes et aux formes immuablement hiératiques de son culte. Même danger pour l'art, si c'est à la morale ou à la politique qu'on l'a asservi.

Or, lorsque Platon esquissait son État idéal, l'art grec, sorti de la religion et de la morale primitives, mais devenu plus fort qu'elles, les avait absorbées, et le peuple grec, artiste entre tous, y avait prêté les mains. L'art y avait gagné de s'assimiler la plus pure substance des croyances antiques : mais anthropomorphique avant tout, il avait imprimé à la religion populaire son caractère humain et plastique. Et comme c'était dans l'art et dans la poésie que l'on puisait l'enseignement moral et religieux, les erreurs théologiques de l'art grec pénétraient incessamment, et par tous les sens, dans les âmes. Platon, qui voyait le mal, voulut le conjurer. De là sa polémique contre les poëtes, laquelle n'est au fond qu'une réfutation de la

théodicée d'Homère et des tragiques ses continuateurs, et cette réfutation est admirable. Qu'on lise le second livre de *la République*, on apprendra (beaucoup de gens l'ignorent) que, trois siècles et demi avant notre ère, Platon avait frappé le paganisme au cœur.

L'œuvre d'Homère n'était pas davantage un traité de morale et de politique où il fût raisonnable de chercher des règles de conduite pour la vie privée et publique. Non que la morale en soit toujours absente ou y soit toujours méconnue ; mais l'imagination du poëte y trace quelquefois des tableaux qui ne seraient pas plus à leur place dans un livre des devoirs que dans un catéchisme. Platon ne voulait pas que, dans un État parfait, Homère fût le manuel d'éducation des jeunes enfants. Platon avait raison.

Mais après avoir soustrait la religion et la morale au capricieux empire de la poésie, il n'aurait pas fallu, par une faute inverse, réduire la poésie et les arts au rôle de serviteurs, ou, pour mieux dire, d'instruments dociles et subalternes de la politique et de la morale. C'est pourtant l'erreur que commet Platon du commencement à la fin de sa *République* et de ses *Lois*. Dans ces deux ouvrages célèbres, la politique s'appuie sur la morale, et la morale sur l'éducation, ce qui est excellent; mais l'éducation s'appuie sur l'ensemble des arts, que les Grecs nommaient d'un terme collectif: la musique. L'art devient ainsi un moyen, un instrument exclusivement pédagogique, dont l'homme d'État peut faire tout ce qu'il veut. Or, voyez ce qu'en fait cet homme d'État philosophe, ce

Platon qui était cependant un artiste sans pareil, et jugez par là de ce qu'en feraient des hommes d'État moins philosophes et moins artistes que Platon.

Le théâtre a ses dangers : personne ne le nie ; mais il a pareillement ses avantages, ses bons effets que chacun a pu constater. S'il n'était que mauvais, comment expliquerait-on ces émotions fortes et généreuses dont on se sent tout rempli lorsque, par exemple, on a assisté à une représentation du *Cid*, de *Polyeucte* ou d'*Athalie?* Mettrons-nous au pilon tous ces chefs-d'œuvre parce que Corneille et Racine y ont introduit des personnages passionnés, méchants même et même pervers? Platon répondrait sans hésiter : Oui ; il le faut. Bien plus, il l'a dit en propres termes : il a expressément condamné la tragédie et l'épopée en proscrivant le pathétique, et en n'autorisant dans sa république d'autres ouvrages de poésie que les hymnes à l'honneur des dieux et les éloges des grands hommes [1]. Les raisons qu'il en fournit méritent d'être reproduites et attentivement pesées. La poésie imitative, dit-il (et il entend surtout par ces mots la poésie dramatique), nourrit et arrose en nous l'amour, la colère, et toutes les passions de l'âme, agréables ou pénibles, dont nous avons reconnu que nous sommes sans cesse obsédés ; elle les rend maîtresses de notre âme, quand il faudrait au contraire les laisser périr faute d'aliments et nous en rendre maîtres nous-mêmes, si nous voulons devenir heureux et vertueux, et non pas méchants et misérables [2]. Accordons tout de suite à

[1] *République,* liv. X, trad. franç., p. 263.
[2] *Id.,* ibid., p. 262.

Platon que l'instinct de l'imitation est naturellement très-puissant en nous, qu'il nous porte à reproduire dans notre personne et dans nos actes les actes et les habitudes dont nous sommes témoins ; accordons-lui que le commerce, ou seulement la vue des lâches, des fous et des méchants, nous rend à la longue plus ou moins semblables aux méchants, aux fous et aux lâches, et qu'un théâtre où ne s'agiteraient que des personnages insensés, sans courage ou pervers, serait une détestable école. Mais entre un pareil théâtre et la suppression radicale de l'art dramatique par la réduction de toute poésie à des éloges lyriques et à des prières, il y a un milieu. Platon l'a senti : il n'ose repousser la tragédie à tout jamais ; il lui laisse une porte ouverte, mais à la condition qu'elle pourra prouver par de bonnes raisons qu'on ne doit pas l'exclure d'un État bien policé. Essayons de plaider ici devant Platon la cause de l'art dramatique.

Et d'abord disons que c'est en vain qu'on tenterait de l'exclure. Chassé d'un côté, il rentrerait infailliblement d'un autre, parce qu'il répond à un des besoins les plus impérieux de la société civilisée. C'est une de ces puissances qu'on ne peut détruire et avec lesquelles il est plus sage de traiter. Or, quelles seront les conditions du pacte ? Tous les grands tragiques les ont trouvées et imposées à leur temps. Nous les avons nous-même indiquées plus haut. La poésie dramatique est un art, et l'art est la belle interprétation de la belle nature. La tragédie doit donc représenter la nature humaine dans sa beauté. Ainsi l'usage exclusif de la laideur lui est interdit. Mais s'ensuit-il de là

qu'elle soit astreinte à ne représenter que la beauté? Dans ce cas, encore faudrait-il qu'elle mît sous nos yeux la beauté agissante, car sans action, point de drame. De quelle manière agira donc la beauté sur le théâtre? Platon répond : Qu'elle ne fasse que le bien, afin de ne donner que de bons exemples. Soit. Cependant le bien ne s'accomplit pas sans difficulté, même par les mains d'un héros ou d'un saint; il est toujours le fruit d'une lutte soutenue soit contre nous-mêmes, soit contre nos semblables, soit contre les forces fatales de la nature, soit contre tous ces ennemis conjurés. Mais quand nous combattons pour le bien, l'ennemi qui nous résiste tantôt en nous-mêmes, tantôt autour de nous, n'est pas le bien lui-même : c'est le mal. Voilà donc le mal qui nécessairement pénètre sur la scène.

Peu importe, répondra peut-être Platon, pourvu que le bon triomphe du méchant. Pourtant, ajouterons-nous, si le triomphe est trop prompt, l'action sera trop courte et le succès invraisemblable. La vérité, aussi bien que l'intérêt dramatique, veulent que la résistance soit prolongée et que la victoire soit achetée chèrement, car plus elle coûte et plus elle est belle. Or, il faut être aveugle pour ne pas voir que si la lutte dure, c'est que l'ennemi est fort, c'est même que sur certains points, et pendant quelques instants, il a le dessus. Par conséquent, si le poëte dramatique respecte les conditions de vérité et de beauté qui lui sont imposées, il donnera de temps en temps au mal une grande puissance : il lui laissera même par moments l'avantage sur le bien. Que celui-ci l'emporte

dans la conscience du spectateur, c'est assez : la morale est sauve.

Il y a plus : plaçons-nous un moment au point de vue de Platon. Il ne veut en poésie que des leçons, et de bonnes, que des exemples, et de beaux. Cependant il ne suffit pas d'enseigner aux hommes comment on s'élève ; on doit aussi leur apprendre comment on se relève quand on a eu le malheur de tomber. Les ressources variées de la poésie dramatique, les développements qu'elle donne à l'action dans le temps et dans l'espace, lui permettent de nous faire assister à ces alternatives de misère et de grandeur, de vice et de vertu, d'égarement et de repentir qui sont la vie humaine elle-même. Elle nous montre comment on se perd et comment on se retrouve. Ces retours d'une âme dévoyée au bien et au devoir sont à la fois singulièrement beaux et d'un effet profondément salutaire. Le modèle idéal que Platon propose aux poëtes n'a rien à nous en dire. Ce sage infaillible, imperturbable, ne tombe jamais : il n'a donc pas à se relever. J'y cherche vainement l'étoffe d'un personnage poétique : je n'y vois que l'attitude calme et la beauté tranquille et un peu froide d'une statue de marbre. A force de viser au but moral, Platon passe à côté et n'atteint qu'un résultat plastique.

A l'égard de la comédie, Platon, dans sa *République*, est aussi durement sévère qu'à l'égard de la tragédie. Il enveloppe dans un même anathème l'art de Sophocle et l'art d'Aristophane : « N'en dirons-nous pas autant du ridicule ? Si tu écoutes non-seulement sans aversion, mais avec des éclats de gaieté, soit au théâ-

tre, soit dans les conversations, des bouffonneries que tu rougirais toi-même de dire, il t'arrivera la même chose que pour les émotions pathétiques. Ce désir de faire rire, que la raison réprimait auparavant en toi, dans la crainte où tu étais de passer pour bouffon, tu lui donnes carrière ; et après avoir nourri à la comédie ce goût de plaisanteries, tu laisses souvent échapper, dans tes relations avec les autres, même sans y prendre garde, des traits qui font de toi un farceur de profession [1]. » Cependant, tandis que dans *les Lois* l'interdit contre la tragédie est à peu près maintenu, la comédie rentre en grâce : « Pour ce qui est des paroles, des chants et des danses dont le but est d'imiter les corps et les esprits mal faits, disposés naturellement à la bouffonnerie, et généralement de toutes les imitations comiques, il est nécessaire d'en considérer la nature et de s'en former une idée juste : car on ne peut bien connaître le sérieux si on ne connaît le ridicule, ni en général les contraires si on ne connaît leurs contraires, et cette comparaison sert à former le jugement. Mais on ne mêlera jamais dans sa conduite le sérieux avec le ridicule, si l'on veut faire même les plus faibles progrès dans la vertu ; et l'on ne doit s'appliquer à connaître la bouffonnerie que pour n'y pas tomber par ignorance soit dans ses discours, soit dans ses actions, parce que cela est indécent. On gagera pour ces imitations des esclaves et des étrangers ; mais il ne faut pas qu'aucun homme, aucune femme de condition libre, témoigne jamais le

[1] *République*, liv. VII, trad. franç., p. 261-262.

moindre empressement pour cet art, ni qu'on les voie en prendre des leçons ; et il est bon que ces sortes d'imitation présentent sans cesse quelque chose de nouveau [1]. » Comment Platon n'a-t-il pas remarqué que ces sages considérations qui le rendent indulgent envers la comédie valent également en faveur de la tragédie ? La comédie est utile, dit-il justement, parce que, par l'effet du contraste et la crainte du ridicule, elle ramène les esprits à la raison, à l'ordre, à la décence et à la dignité, pourvu qu'elle n'excite jamais le rire aux dépens de la vertu. Nous disons à notre tour : La tragédie est un art non-seulement inoffensif, mais même salutaire, lorsque par le spectacle de la lutte entre le bien et le mal, par la peinture des tourments moraux ou des malheurs qui sont attachés au crime, par la représentation des beautés dont se décore la vertu, alors même qu'elle est persécutée, ou des récompenses qui tôt ou tard la couronnent, elle développe fortement dans les âmes l'admiration pour les grands caractères et nourrit la noble ardeur de les imiter. Réprouvez sans pitié la tragédie qui embellit le vice ; mais votre devoir de philosophe artiste est d'accueillir et d'encourager le poëte tragique qui n'introduit le crime sur la scène que pour le livrer à l'exécration de tous, ou, ce qui est la suprême leçon, pour nous le montrer à la fin se maudissant lui-même.

Lorsque Platon lâche quelque peu les rênes à l'artiste, c'est qu'il oublie un instant sa théorie politique.

[1] *Lois*, liv. VII, trad. franç., p. 69-70.

Dès qu'il s'en ressouvient, l'art est ramené aussitôt sous le joug. Il n'est chaîne que Platon ne forge pour lier fortement les destinées de l'art à celle de l'État. De toutes celles qu'il a inventées, voici la plus lourde et la plus propre à briser les ailes de l'inspiration et à couper court à un progrès quelconque. L'un de ses principes favoris, c'est que rien n'est plus dangereux pour un État que le goût du changement et de la nouveauté. Le mépris de ce qui est ancien, l'amour et le désir des innovations, tel est l'ennemi, le grand ennemi de la stabilité politique. Mais cet amour et ce désir ne viennent que des formes variables de l'éducation, laquelle repose tout entière sur l'enseignement des arts. Si donc l'art varie, sur cette base incertaine et flottante, les mœurs et les lois n'auront aucune fixité. La conséquence se voit de reste : il faut rendre l'art immobile et imiter en cela la ferme conduite des Égyptiens. « Qu'on y prenne garde : innover en musique, c'est tout compromettre ; car, comme dit Damon, et je suis en cela de son avis, on ne saurait toucher aux règles de la musique, sans ébranler en même temps les lois fondamentales de l'État. Il faut donc faire de la musique, à ce qu'il semble, comme la citadelle de l'État [1]. » Ce singulier système est repris et confirmé dans *les Lois*. Il y est même aggravé, car cette fois c'est à l'immobilité religieuse que l'art est étroitement enchaîné. « Le moyen, c'est de consacrer toutes les danses et tous les chants... Si dans la suite quelqu'un s'avisait d'introduire en l'honneur de quelque dieu de

[1] *Lois*, liv. VII, trad. franç., p. 28.

nouveaux chants et de nouvelles danses, les Prêtres et les prêtresses, de concert avec les gardiens des lois, s'armeraient de l'autorité de la religion et des lois pour l'en empêcher ; et si, après cette défense, il ne se désistait pas de lui-même, tant qu'il vivra, tout citoyen aura droit de le traduire devant les juges, comme coupable d'impiété [1]. » On a beau être plein de respect pour le génie de Platon, on ne peut retenir un sourire en lisant le premier de ces deux passages. Quant au second, quiconque l'aura compris bénira le ciel que la législation qu'il esquisse n'ait pas prévalu. Le catholicisme, qui connaît le prix de la tradition et l'influence des choses antiques, a su se préserver de cet excès d'immobilité : il a permis à Raphaël de peindre ses madones, à Pergolèse d'écrire son *Stabat* et à Mozart de composer son *Requiem*. Platon les eût cités comme impies devant son tribunal de vieillards. Aberration étrange ! Il n'a pas tenu à Platon que l'art grec n'allât expirer dans une routine plus mortelle peut-être que celle où devait plus tard s'engourdir l'art byzantin. La manie de légiférer à outrance et la passion de l'unité coûte que coûte ont ce pouvoir d'entraîner les meilleurs esprits à étouffer dans des cadres de fer ce qui languit sous la pression de liens même légers, et vit au contraire, en pleine liberté, d'une vie intarissablement féconde.

Cette censure, on pourrait presque dire cette police des beaux-arts, Platon veut qu'elle étende la main sur toutes les créations de la Muse : « Suffira-t-il de veiller

[1] *République*, liv. IV, trad. franç., p. 202.

sur les poëtes, dit-il, et de les contraindre de nous offrir dans leurs vers un modèle de bonnes mœurs, sinon de renoncer parmi nous à la poésie? Ne faudra-t-il pas encore surveiller les autres artistes et les empêcher de nous offrir dans les représentations des êtres vivants, dans les ouvrages d'architecture ou de quelque autre genre, une imitation vicieuse, dépourvue de correction, de noblesse et de grâce, et interdire à tout artiste incapable de se conformer à cette règle l'exercice de son art, dans la crainte que les gardiens de l'État, élevés au milieu des images d'une nature dégradée comme au sein de mauvais pâturages, et y trouvant chaque jour leur entretien et leur nourriture, ne finissent par contracter peu à peu, sans s'en apercevoir, quelque grand vice dans leur âme? Ne devrons-nous pas, au contraire, rechercher ces artistes qu'une heureuse nature met sur la trace du beau et du gracieux, afin que semblables aux habitants d'un pays sain, les jeunes guerriers ressentent de toutes parts une influence salutaire, recevant sans cesse, en quelque sorte par les yeux et les oreilles, l'impression des beaux ouvrages, comme un air pur qui leur apporte la santé d'une heureuse contrée, et les dispose insensiblement, dès leur enfance, à aimer et à imiter le beau, et à mettre entre eux et lui un parfait accord[1]? » Cette page est d'une admirable éloquence. Mais prenons-y garde : le faux s'y mêle à des vérités éclatantes de façon à tromper les consciences à la fois scrupuleuses et peu attentives. Oui, la loi doit punir

[1] *République*, liv. III, trad. franç., p. 157-158.

l'artiste qui outrage audacieusement la pudeur et dont l'œuvre pleine d'ordures salit les regards et les âmes. Oui, c'est le devoir et l'honneur d'un État de récompenser ces interprètes du beau qui, par l'influence douce et bienfaisante de leurs travaux, nous façonnent, à notre insu, à l'image des êtres aimables, charmants ou nobles qu'ils savent représenter. Mais Platon demande davantage : il met aux mains du législateur les armes du critique, et aux mains du critique le glaive de la loi. Que craignez-vous de là ? répondra-t-on ; si le législateur est éclairé et si le critique a le caractère élevé, juste et bienveillant, tout ira bien. Je n'en suis pas certain. Platon était ce législateur éclairé et ce critique doux et humain ; il n'en a pas moins proscrit la tragédie et éconduit Homère.

Il est donc hors de doute que Platon a refusé à l'art la mesure de liberté qui lui est nécessaire. Le cercle où il l'emprisonne est de beaucoup trop étroit. Mais si la région où il le cantonne est de peu de largeur, l'élévation en est immense. Effrayé de l'abaissement que l'art avait subi en se répandant, indigné de le voir tiré en bas par l'autorité capricieuse d'une multitude ignorante et sans goût, et de plus en plus asservi à cette tyrannie de la foule qu'il nomme énergiquement la *théâtrocratie*, c'est en hauteur qu'il lui prescrit de se développer. Il lui demande de ne représenter que l'âme pure et noble, forte et fière, tempérante et juste. Représenter seulement la beauté du corps lui paraît indigne de l'artiste. Les poses de la mimique, les mouvements de la danse, les sons de la musique, l'harmonie du vers, la parole de l'orateur, n'ont qu'un but,

à son sens, et ne doivent en avoir qu'un : exprimer les états divers de la belle âme. Les détails où il descend sur chacun de ces points sont d'une esthétique profonde, et, sauf quelques réserves, inattaquable. Recueillons ces précieuses applications de sa doctrine générale.

Voici d'abord le principe d'après lequel doit être réglé l'art de la danse : « Ici la beauté et la vigueur consistent dans une juste imitation des beaux corps et des belles âmes, tandis qu'ordinairement l'imitation ne tombe que sur le corps ; voilà la beauté en ce genre, et le contraire ne peut être appelé beau [1]. » Ces quelques mots caractérisent avec justesse ce qu'il est permis d'appeler : la danse spiritualiste.

Sur la musique, Platon a compris et dit tout l'essentiel. Remarquons premièrement une admirable définition de cet art : « Nous avons donné le nom de musique à l'art qui, réglant la voix, passe jusqu'à l'âme et lui inspire le goût de la vertu [2]. » Un mot seulement y manque : Platon aurait été complet s'il eût écrit : l'art qui, réglant et *agrandissant* la voix, passe jusqu'à l'âme ; n'est-il pas évident, en effet, que le chanteur, pour aller à l'âme et lui inspirer la vertu, doit agrandir sa voix, c'est-à-dire lui donner la puissance qui émeut ? Platon constate à plusieurs reprises l'heureuse propriété qu'a la belle musique d'adoucir et d'ordonner les émotions de l'homme. « C'est elle, dit-il, qui doit régler les habitudes des guerriers, en communiquant à leur âme non pas une science, mais un cer-

[1] *Lois*, liv. VII, trad. franç., p. 66.
[2] *Id.*, liv. II, trad. franç., p. 124.

tain accord par le sentiment de l'harmonie, et une certaine régularité de mouvements par le rhythme et l'harmonie [1]. » — « C'est à cause de l'harmonie que l'ouïe a reçu la faculté de saisir les sons musicaux. Quand on cultive avec intelligence le commerce des Muses, l'harmonie, dont les mouvements sont semblables à ceux de notre âme, ne paraît pas destinée à servir, comme elle le fait maintenant, à de frivoles plaisirs; les Muses nous l'ont donnée pour nous aider à régler sur elle et soumettre à ses lois les mouvements désordonnés de notre âme, comme elles nous ont donné le rhythme pour réformer les manières dépourvues de mesure et de grâce de la plupart des hommes [2]. » La voix humaine est donc l'instrument musical par excellence. Aussi Platon n'admet-il la musique instrumentale que pour accompagner le chant, et appelle-t-il l'emploi des instruments sans voix humaine un véritable charlatanisme et une barbarie [3]. C'est là excéder sans doute, mais c'est excéder dans le sens spiritualiste. D'ailleurs, tout en reconnaissant à la musique instrumentale le pouvoir d'exprimer par elle-même certaines affections très-simples et en réclamant pour elle, comme nous l'avons fait ailleurs, le droit de jouer isolément, nous nous empressons de convenir, avec Platon, que bien souvent il est difficile de deviner ce que signifie une mélodie dénuée de paroles [4]. Nous tomberons

[1] *République,* liv. VII, trad. franç., p. 80.
[2] *Timée,* trad. franç., p. 149.
[3] *République,* liv. II, trad. franç., p. 117.
[4] *Lois,* liv. II, trad. franç., p. 116.

aussi d'accord avec lui sur ce point, que nous avons nous-même établi théoriquement, que, dans le drame chanté, chaque personnage a, en quelque façon, son âme musicale et que le génie d'un grand artiste, de Mozart par exemple, est de la lui donner. Si Mozart eût connu Platon, il aurait adopté tout entière la doctrine énoncée dans ce passage : « Jamais les Muses ne s'écarteraient du vrai au point d'adapter à des paroles faites pour des hommes une mélodie qui ne peut convenir qu'à des femmes ; ou de joindre des mesures d'esclaves ou de personnes viles à une mélodie d'hommes libres ; ou enfin d'accommoder à des mesures pleines de noblesse une mélodie ou des paroles d'un caractère opposé[1]. » Et quand je lis ceci : « Jamais les Muses ne mêleraient ensemble des cris d'animaux, des voix humaines, et des sons d'instruments, ni n'emploieraient cette confusion de toutes sortes de sons pour exprimer une seule chose ; » il me semble avoir sous les yeux une de ces lettres du jeune Wolfgang à son père où se lisent tant d'excellents jugements sur les principes de l'art musical. Les grands génies sont vraiment frères : nés quelquefois à vingt siècles d'intervalle, leurs pensées, leur style, leur sourire ironique, leurs vives répugnances et leurs préférences marquées ont un air de famille qui atteste l'unité de la raison éternelle dont ils sont issus et de la vérité absolue qui les a nourris.

A l'égard de l'architecture, de la sculpture et de la peinture, Platon n'a pas déduit de ses principes géné-

[1] *Lois*, liv. II, trad. franç., p. 115-116.

raux les conséquences détaillées qui eussent constitué des théories particulières de ces différents arts. Il ne nous reste donc plus, pour compléter ce chapitre, qu'à examiner son esthétique de l'éloquence.

Pas plus que nous, Platon ne range l'éloquence parmi les arts proprement dits; mais, comme nous, il croit que sans art il n'y a pas d'éloquence. Quelles sont, à son avis, les différences qui séparent l'éloquence de l'art et les ressemblances qui les rapprochent? quelles sont les beautés qu'il réclame de la parfaite éloquence, et enfin ces beautés lui paraissent-elles autres par essence que les beautés de l'art?

Platon, nous l'avons montré, définit l'objet de l'art en termes qui équivalent à ceux-ci: l'imitation des belles formes propres à exprimer la belle âme ou l'âme idéale. Cette imitation ne produit que des apparences; mais on ne doit pas exiger davantage de l'art, puisqu'il ne peut donner autre chose. Toutefois, Platon enjoint à l'artiste de n'offrir que de belles apparences, de ne chercher que la vérité idéale et de repousser sans merci toute représentation petite ou grande de la laideur, quelle qu'elle soit. S'il poursuit un pareil objet, l'art atteindra sa fin unique et toujours morale, laquelle est de façonner les âmes à l'image du beau, en leur communiquant non pas une science, mais un certain accord par le sentiment de l'harmonie. Or, l'artiste n'ayant pas à démontrer la science, il n'a pas besoin de la posséder. La science du beau lui suffit, ou, pour mieux dire, la connaissance de la beauté lui est seule nécessaire. Il l'acquerra par la dialectique, sans doute, puisque sans

la dialectique il n'y a pas de connaissance de l'idéal ; mais remarquons que la dialectique de l'artiste, si brillamment exposée dans *le Banquet,* n'est pas toute la dialectique, ni par conséquent la forte et nerveuse dialectique du philosophe pur ; à la bien comprendre, c'est un essor méthodique, un vol contenu et réglé par lequel l'artiste, parti de la beauté physique particulière, s'élève de coup d'aile en coup d'aile, sous l'impulsion croissante d'un enthousiasme éclairé, jusqu'à la beauté infinie et idéale. Parvenu en présence du type qu'il cherchait, et tout enflammé d'amour à ce spectacle, l'intelligence illuminée de cette splendeur, ses facultés actives se mettent en mouvement, et il reproduit selon ses forces l'objet qui l'a ravi. C'est sa manière à lui de redescendre dans l'inspiration l'échelle dialectique dont l'inspiration lui avait fait monter les degrés. Mais une fois en possession de l'idée, le philosophe se comporte tout différemment : celui-ci, au lieu de peindre l'idéal ou de le chanter, le définit ; puis il divise l'idée générale en ses divers genres, ces genres en leurs espèces, et, de division en division, il revient à l'idée particulière, qui se trouve désormais rattachée ainsi à son principe par un lien scientifique. Donc, suivant Platon, tandis que l'artiste se sert d'une dialectique inspirée par l'amour du beau pour s'élever jusqu'au type de cette beauté et imiter ensuite ou représenter ce type, le philosophe se sert d'une dialectique plus rigoureuse pour s'élever jusqu'à la vérité absolue, et s'appuie ensuite sur cette vérité comme sur un principe pour démontrer scientifiquement la vérité particulière. D'où il résulte que.

quoiqu'il connaisse la beauté d'une connaissance acquise par la dialectique, l'artiste est cependant très-peu savant ; il est infiniment plus inspiré que savant. Avant tout, il est amoureux du beau, il en est enthousiaste, il en est possédé ; et c'est moins lui qui crée ses œuvres que le dieu qui le remplit.

Voyons maintenant si l'orateur parfait, tel que Platon le conçoit, ressemble surtout à l'artiste, ou surtout au philosophe ; s'il va au beau par le beau, ou au vrai par le vrai seulement, ou au vrai par le vrai et par le beau à la fois.

En général, dit Platon, la rhétorique est l'art de conduire les esprits par la parole, non-seulement dans les tribunaux et dans les assemblés publiques, mais aussi dans les conversations particulières, art qui peut s'exercer sur les sujets légers comme sur des affaires importantes, le bien n'étant pas moins honorable dans les petites choses que dans les grandes [1]. Mener ainsi les esprits, c'est persuader. Le but de la rhétorique est donc la persuasion. Mais il y a deux sortes de persuasion : celle qui produit la croyance sans donner la science, et alors même que celui qui parle est lui-même ignorant [2] ; et la persuasion qui produit d'abord la science, puis la croyance, parce que l'orateur sait ce qu'il dit et croit ce qu'il sait. Cette dernière persuasion est le but de l'éloquence ; cependant il faut ajouter que l'orateur qui veut la produire doit posséder la vraie science, c'est-à-dire la science du vrai sur toutes les matières qu'il

[1] *Phèdre*, trad. franç., p. 83.
[2] *Gorgias*, trad. franç., p. 206.

traite[1]. Or, la science du vrai en toutes choses, c'est la philosophie. Donc, sans connaître la philosophie, personne ne sera jamais capable de bien parler sur aucun sujet[2]. — Voilà déjà l'orateur qui ressemble singulièrement au philosophe, car, comme le philosophe, il doit posséder la vérité, la communiquer aux autres et la faire accepter.

Mais comment la connaîtra-t-il et comment la fera-t-il connaître et croire ? par le moyen le plus philosophique de tous, par la dialectique. Cette méthode consiste d'abord à réunir sous une seule idée générale toutes les idées particulières éparses de côté et d'autre, afin de bien faire comprendre, par une définition précise, le sujet que l'on veut traiter ; puis, à savoir de nouveau décomposer le sujet en ses différentes parties, comme en autant d'articulations naturelles, et de tâcher de ne point mutiler chaque partie, comme ferait un mauvais écuyer tranchant[3]. Savoir de cette façon diviser les idées et les rassembler tour à tour est nécessaire pour être capable de bien penser et de bien parler. Ceux qui ont ce talent, on les appelle dialecticiens[4].

Philosophe et savant par le but qu'il poursuit et par la méthode qu'il emploie, le bon orateur le sera encore par l'étendue et la hauteur de ses connaissances. Tous les grands arts ont besoin, en effet, de spéculations subtiles et transcendantes sur la nature ; c'est de là que viennent l'habitude de considérer les

[1] *Gorgias,* trad. franç., p. 219.
[2] *Phèdre,* trad. franç., p. 82.
[3] *Id.,* ibid., p. 97.
[4] *Id.,* ibid., p. 98.

choses de haut et l'habileté qui se fait un jeu de tout le reste [1].

L'orateur sera philosophe encore par un dernier et très-important côté. Que veut l'orateur ? persuader et entraîner des âmes : il devra donc savoir combien il y a d'espèces d'âmes. Elles sont en certain nombre, et elles ont certaines qualités par lesquelles elles diffèrent les unes des autres. Or, on persuade aisément à telles ou telles âmes telle ou telle chose par tels discours, pour tels motifs, tandis qu'à telles autres il est difficile de persuader telle ou telle chose. L'orateur doit être capable de dire quels discours peuvent opérer la conviction et sur qui, et d'approprier les diverses espèces de discours aux diverses espèces d'âmes. Donc, le parfait orateur possèdera à un haut degré la science de l'âme [2].

En résumé : « Avant de connaître la vraie nature de chaque chose dont on parle et dont on écrit, de savoir en donner une définition générale, et puis de la diviser en ses parties indivisibles ; avant d'avoir approfondi de cette manière la nature de l'âme et d'avoir trouvé l'espèce de discours qui convient à chaque espèce d'âme ; avant de savoir disposer et ordonner son discours de telle sorte qu'on offre à une âme complexe des discours complexes..., au contraire à une âme simple des discours simples ; avant tout cela, il est impossible de manier parfaitement l'art de la parole, soit pour enseigner, soit pour persuader [3]. »

[1] *Phèdre,* trad. franç., p. 108.
[2] *Id.,* ibid., p. 115.
[3] *Id.,* ibid., p. 129.

D'après cette exposition formée exclusivement de textes empruntés au *Gorgias* et au *Phèdre*, il est aisé de constater que, suivant Platon, le parfait orateur est surtout et avant tout un savant, un philosophe, un dialecticien, un psychologue qui va d'abord au vrai lui-même, et qui y conduit ensuite les autres par la philosophie, par la psychologie, par la dialectique, bref, par des voies essentiellement scientifiques. Cet orateur parfait est donc surtout un savant qui va au vrai et qui y mène les autres par la route du vrai. C'est aussi ce que nous avons prouvé nous-même. Et cela posé, on mesure la différence profonde que Platon met entre l'orateur et l'artiste.

Cependant son orateur est artiste aussi. Il l'est, premièrement par la puissance de l'inspiration, par la chaleur de l'enthousiasme. Un discours irréprochable, clair, exprimé en termes arrondis et savamment compassés, s'il est en même temps froid, ne mérite pas le nom de beau discours, parce qu'il y manque le trait de flamme. l'inspiration. Cette inspiration féconde a son foyer où elle s'allume, et ce foyer n'est ni le désir de la jouissance sensuelle qui dégrade l'être qui la cherche et l'être qui la donne, ni le calcul prudent, habile et égoïste de l'intérêt personnel qui éteint toutes les nobles ardeurs. Ce foyer, c'est l'amour. Mais encore, quel amour ? L'amour de Dieu qui est la vérité. la bonté, la justice, la vertu, la sagesse et la beauté mêmes, et l'amour des hommes en tant qu'ils sont déjà quelque peu semblables à Dieu, ou en tant qu'ils le peuvent devenir davantage ou le redevenir.

Celui qui, à force de se ressouvenir de Dieu et de sa beauté parfaite, s'est rendu capable de le reconnaître dans l'image affaiblie qu'en présente l'âme humaine, cet amant pur et pieux de la sagesse sent bientôt naître en lui le désir brûlant et la puissance céleste de faire de ses amis des sages et des justes. Il va se répandant en discours excellents sur la vertu, sur les lois et sur la sainteté [1]. Juste lui-même et versé dans la connaissance des choses justes, il ne travaille qu'à rendre meilleures les âmes de ses concitoyens [2]. Il ne recherche que l'utilité morale, dussent tous les autres intérêts en souffrir. Peu lui importe d'être agréable à ses auditeurs ou de leur déplaire. La flatterie est une bête cruelle qui perd ceux qu'elle a d'abord charmés. Le bon orateur veut sauver les hommes et non les séduire. S'il rencontre une âme laide et toute souillée d'injustices, il lui dépeint sa laideur et son iniquité. Bien plus, comme il sait que ce qu'il y a de plus déplorable encore que l'injustice, c'est l'injustice impunie ; comme il aspire à rendre les hommes qu'il aime heureux par la justice, ou tout au moins par l'expiation, loin de tenir secret le crime de son ami, il l'expose au grand jour, afin qu'il soit puni et réparé. Il a le même courage à son propre égard, et, coupable, il s'offre à la justice les yeux fermés et de grand cœur, comme on s'offre au médecin pour souffrir les incisions et les brûlures, s'attachant au bon et au beau, sans tenir compte de la douleur [3].

[1] *Phèdre,* 1re partie.
[2] *Gorgias,* trad. franç., p. 351.
[3] *Id.,* ibid., p. 286.

Telle est, dans son origine, dans sa nature et dans ses effets, l'inspiration oratoire, cette fille forte de l'amour du beau considéré surtout comme identique à la justice. Pareille à l'inspiration de l'artiste en ce qu'elle procède de l'amour du beau, elle en diffère cependant en plusieurs points : elle suppose une science du vrai plus profonde et plus rigoureuse ; elle ne doit jamais entraîner l'orateur à agrandir ce qui est petit, ou à rapetisser ce qui est grand, en vue de produire de belles apparences ; elle ne doit pas reculer devant la peinture salutaire de ce qui est laid ou même honteux : bref, si c'est le beau qui l'engendre, c'est le vrai qui la règle, et c'est au vrai qu'elle tend, au vrai sur le bien et le mal, au vrai sur le juste et l'injuste, parce que l'orateur honnête ne connaît pour l'homme aucun malheur égal à celui d'avoir des idées fausses sur ces objets [1].

Le parfait orateur est artiste, en second lieu, par l'ordre auquel il soumet tout son discours. Il suit dans son ouvrage un plan déterminé, d'après lequel il en dispose toutes les parties. On conviendra, en effet, que tout discours doit être composé comme un être vivant ; avoir un corps qui lui soit propre, une tête et des pieds, un milieu et des extrémités proportionnées entre elles et avec l'ensemble [2]. L'homme vertueux qui, dans tous ses discours, a le plus grand bien en vue, ne parlera point à l'aventure et se proposera un but. Voyez tous les artistes : ils considèrent ce qu'ils veulent faire et ne prennent point au hasard les pre-

[1] *Gorgias,* trad. franç., p. 213.
[2] *Phèdre,* trad. franç., p. 93.

miers moyens venus pour exécuter leur ouvrage, mais ils choisissent ce qui peut lui donner la forme qu'il doit avoir. Ainsi, l'esprit de l'orateur sera sans cesse occupé des moyens de faire naître la justice dans l'âme de ses concitoyens ; et l'un de ces moyens, ce sera l'ordre même de son discours, reflet de l'ordre de son âme [1], et avec lequel n'ont rien de commun toutes ces divisions extérieures et artificielles que l'on désigne sous les noms d'*exorde*, de *narration*, de *dépositions*, de *vraisemblances*, de *confirmation*, et autres finesses à l'usage des sophistes [2]. Le vrai discours, le discours bien ordonné est celui que la science écrit dans l'âme de celui qui étudie. Celui-là sait se défendre, parler et se taire quand il le faut [3].

En troisième et dernier lieu, l'orateur est artiste par le talent de la parole qu'il a reçu de la nature (φύσει ῥητορικῷ εἶναι). Sans cette condition, il doit renoncer à être parfait. — Ce talent, que Platon réclame de l'orateur avec tant de raison, il ne l'a pas défini. Çà et là, dans *le Phèdre*, il en esquisse quelques traits : il en dit assez pour prouver qu'au besoin il aurait su en développer la théorie, et qu'il ne le confond pas avec la recherche pénible d'une diction raffinée ; mais, philosophe de l'art, et non professeur de rhétorique, il a laissé à d'autres le soin des minutieux détails. Il aurait dû cependant indiquer en quoi le style de l'orateur se distingue de celui du poëte, et ce n'est pas en saisir toutes les vraies différences que de dire briève-

[1] *Gorgias*, trad. franç., p. 353-356.
[2] *Phèdre*, trad. franç., p. 100.
[3] *Id.*, ibid., p. 125.

ment, et en passant, que si on ôte de quelque poésie que ce soit le chant, le rhythme et la mesure, il ne reste que les paroles [1]. Mais quoi qu'il en soit, l'auteur du *Phèdre* et du *Gorgias* a reconnu tantôt implicitement, tantôt explicitement, les caractères essentiels de l'orateur ; il a compris en quoi l'orateur est philosophe et savant, en quoi il est artiste ; il a fait entendre qu'il est bien plus savant et philosophe qu'artiste et inspiré, alors même qu'il est inspiré et artiste ; et ce n'est pas fausser le sens de sa pensée que d'avancer qu'à ses yeux, comme aux nôtres, l'artiste tend au beau par le beau, tandis que l'orateur tend toujours au vrai, même quand il exprime le beau et s'en inspire. Enfin, qu'est-ce que cet orateur idéal que Platon a conçu et que Cicéron prenait pour modèle, sinon une âme puissante par la science du vrai et du juste, puissante par l'amour du bien, puissante par la connaissance des âmes, puissante aussi par le don naturel de la parole, et déployant avec ordre ces puissances diverses afin de persuader ses semblables. c'est-à-dire afin de leur faire aimer et croire ce qui est vrai ?

Nous avons dit quelle est la doctrine de Platon, en quoi cette doctrine nous paraît vraie, en quoi imparfaite encore, et en quoi dans l'application elle s'écarte de ses propres principes. Un résumé serait inutile ici : il allongerait sans fruit cette étude déjà bien longue. Nous n'avons pas cru devoir la faire plus courte. Pla-

[1] *Gorgias*, trad. franç., p. 349.

ton est vraiment le fondateur de l'esthétique. Dans les questions qu'embrasse cette science, son autorité reste grande et subie par ceux-là même qui la contestent. C'était en cet ouvrage ou jamais le lieu de rechercher les causes de cette influence persistante, et de voir en même temps s'il convient de l'accepter tout entière. Mais quelques pages n'y auraient pas suffi. L'esthétique de Platon est mêlée à toute sa philosophie ; elle la pénètre partout ; elle en est partout pénétrée. Il fallait l'en dégager avec précaution, l'exposer, l'interpréter, la juger, tantôt la condamner, tantôt la défendre, et pour cela recueillir, rassembler, répéter même des fragments épars en cent endroits différents et souvent fort éloignés. Ceux qui ont lu Platon comprendront nos longueurs et nos scrupules. Mais ces longueurs ne seront pas nécessaires avec la plupart des philosophes dont nous avons à parler, parce que leurs théories sur le beau formant un ensemble distinct, on n'a pas à les reconstruire pièce à pièce avant de les discuter.

CHAPITRE II

Théorie d'Aristote.

Aristote avait probablement écrit un traité sur le beau : preuves. Ce traité est perdu ; mais on trouve une théorie du beau dans LA POÉTIQUE. Exposition et appréciation de cette esthétique. — Définition du beau par Aristote. Cette définition répond à la nôtre : preuves. — Ressemblances de la doctrine d'Aristote avec celle de Platon ; différences. — Théorie d'Aristote sur l'art : profonde et incomplète. Objet de l'art : représenter le beau. Fin de l'art : charmer, élever et régler l'âme. Purification des passions : sens de ce principe. Aristote très-supérieur à Platon dans ses idées sur le théâtre. Caractère spiritualiste de l'esthétique d'Aristote. Sa théorie du langage poétique. En quoi elle confirme la nôtre. — Sa philosophie de l'éloquence : elle approfondit celle de Platon, mais l'altère en certains points. — Services rendus à la science du beau par Aristote. Conclusion.

Platon avait donc posé les solides fondements de la science du beau. Il avait fait davantage : guidées presque aussi souvent par la méthode que par l'inspiration, ses mains en avaient choisi, préparé et même çà et là rassemblé les matériaux. Mais il n'avait pas construit un de ces édifices complets, corrects, bien ordonnés, dont un regard embrasse l'ensemble, et dont une habile distribution permet de visiter successivement et d'étudier sans trop de travail toutes les parties. Pour cette seconde tâche, Aristote était l'homme qu'il fallait. Artiste lui aussi, quoique à un degré moindre que Platon ; spectateur, comme Platon, des merveilles que l'art grec avait enfantées à profusion ; promoteur comme Platon, mais observateur plus patient, analyste plus sévère, appliquant avec une ténacité et une rigueur singulières les procédés dont

son maître lui avait révélé la puissance, il était doué comme pas un du génie qui organise les sciences. Employa-t-il ce génie à constituer de toutes pièces la science du beau? Deux textes nous l'affirment. Le premier est d'Aristote lui-même; le voici : « Puisque le bon et le beau sont deux choses différentes (car le bon est surtout dans les actes; le beau réside même dans ce qui ne suppose pas de changement), on a tort de prétendre que les sciences mathématiques ne disent rien sur le beau et sur le bon. Au contraire, elles en parlent mieux et plus clairement que toutes les autres sciences. Parce qu'elles n'emploient pas les mots, montrant très-bien l'idée et la chose, on ne dira pas pour cela qu'elles n'y entendent rien. Or, les formes essentielles du beau sont l'ordre, la symétrie, la détermination, qui sont précisément l'objet principal des mathématiques; et puisque ces principes (je veux dire, par exemple, l'ordre et la détermination) sont évidemment causes d'une foule de choses, les mathématiques, à quelques égards, peuvent désigner le beau comme une cause de ce genre. Mais nous traiterons ailleurs ce sujet plus expressément [1]. » Ces derniers mots n'indiquent, il est vrai, qu'un projet; mais on peut croire que ce projet fut exécuté, puisque dans son catalogue des ouvrages d'Aristote (et c'est là notre second texte), Diogène de Laërte mentionne un traité sur le beau [2]. Cependant, n'eussions-nous ni l'un ni l'autre témoignage, nous persisterions encore à penser qu'Aristote a agité et résolu le problème esthétique.

[1] *Métaphysique,* liv. XIII, chap. III.
[2] *Diogène de Laërte,* liv. IV, chap. Ier.

Depuis Socrate, cette question était en quelque sorte sur le programme de la philosophie ; d'obscurs socratiques l'avaient traitée ; Platon l'avait placée au premier rang ; Aristote n'avait pu ni la méconnaître ni l'omettre. D'ailleurs, toutes les fois qu'il parle du beau, ne fût-ce qu'en passant, son langage arrêté et net prouve qu'il y avait mûrement réfléchi. Il nous paraît donc plus que probable qu'il avait effectivement écrit le livre qu'il annonce dans sa *Métaphysique* et que Diogène a cité.

Nous déplorons plus que personne qu'un pareil travail soit perdu. Quelle qu'en fût l'étendue, la lumière y abondait sans doute, cette même lumière pure, quoique un peu froide, dont le philosophe a éclairé la mécanique complexe du raisonnement dans *les Analytiques*, et les éléments délicats de la perception extérieure dans le *Traité de l'âme*. Son esprit vigoureux et fin devait avoir arrêté d'abord au passage, et ensuite débrouillé habilement ces mobiles difficultés du problème esthétique, qui, semblables à certains jeux de l'éther brillant, attirent le regard, l'éblouissent et lui échappent. Le meilleur de ces recherches est anéanti. Cependant il nous en reste quelque chose dans divers passages des autres ouvrages d'Aristote. Il nous reste une application très-précieuse et très-remarquable des principes qu'il avait posés, dans cette *Poétique* qui, malgré quelques erreurs et toute mutilée ou inachevée qu'elle est, contient des vérités admirables non-seulement sur l'esthétique du théâtre, mais aussi sur la nature et les caractères du beau. En rapprochant ces fragments et en recueillant ces vérités,

nous parviendrons, je l'espère du moins, à rétablir les lignes principales de la théorie d'Aristote, et à démontrer que cette théorie dérive de celle de Platon, qu'en général elle la reproduit, qu'en ce qui touche la poésie elle la redresse, et qu'en somme elle répond à la nôtre.

Platon, on s'en souvient, n'avait pas défini catégoriquement le beau. Aristote, au contraire, nous en a laissé une définition brève, ferme, et, ce qui vaut mieux encore, à peu près irréprochable. Cette définition s'ébauche dans le passage que nous avons précédemment transcrit, et où il est dit que les formes essentielles du beau sont l'ordre, la symétrie, la détermination[1]. Elle se complète, s'achève et s'affirme dans les termes les plus précis au septième chapitre de *la Poétique :* « Comme un être, dit Aristote, ou une chose composée de parties diverses, ne peut avoir de beauté qu'autant que ses parties sont disposées dans un certain ordre, qu'elles ont en outre une dimension qui ne peut être arbitraire, *puisque le beau consiste dans l'ordre et la grandeur*, il s'ensuit..., etc.[2]. » Ces expressions sont celles dont nous nous sommes plus d'une fois servi nous-même dans le courant de ce travail. Nous les recueillons avec satisfaction, car elles viendront à l'appui de notre définition, si nous pouvons prouver toutefois qu'Aristote y attache le même sens que nous.

[1] *Métaphysique*, III, III. Brandis, p. 265, ll. 16-17. « Τοῦ δὲ καλοῦ μέγιστα εἴδη τάξις καὶ συμμετρία καὶ τὸ ὡρισμένον. »

[2] *Poétique*, cap. VII. Bekker, 1450. « Τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἐστί. »

Toutes les fois que nous nous sommes servi du mot de *grandeur*, nous l'avons appliqué soit à un ample développement des formes visibles, soit à un large déploiement de la force invisible, qu'elle fût simplement vitale ou qu'elle fût surtout morale. Nous entendions par là tantôt l'ampleur idéale des signes expressifs, tantôt la puissance idéale de la force vivante ou de l'âme agissante. Pour Aristote, ce terme a les mêmes significations que pour nous. En effet, dans le passage du septième chapitre de *la Poétique* déjà cité, *grandeur* signifie une certaine étendue dans les limites de laquelle la tragédie doit se renfermer, afin de ne pas durer plus de temps que n'en peut embrasser la mémoire du spectateur. C'est donc évidemment de grandeur visible ou de développement dans la forme qu'il s'agit en ce premier endroit. Dans d'autres, il est non moins clairement question de grandeur morale. Au chapitre quinzième du même ouvrage, il est dit : « que la tragédie est l'imitation d'êtres plus grands que le vulgaire, ou meilleurs que le vulgaire (βελτιόνων). » Au chapitre second, la même idée avait été énoncée en termes tout semblables : « C'est ainsi, avait dit Aristote, qu'Homère représente les hommes plus grands (ou meilleurs, βελτίους) qu'ils ne sont, tandis que Cléophon les peint dans leur nature ordinaire, et que Hégémon de Thasos, inventeur de parodies, et Nicocharès, l'auteur de *la Déliade*, les défigurent et les dégradent... C'est là, du reste, la différence qui sépare la tragédie et la comédie : car celle-ci veut peindre les hommes plus vicieux et l'autre meilleurs

que nous ne les voyons [1]. » Or, quel est le moyen de représenter les hommes meilleurs ou plus grands que le premier venu ? Aristote répond, comme Platon et comme nous : c'est de leur donner la grandeur même ou l'excellence du type de leur caractère : « La tragédie étant l'imitation d'êtres supérieurs au vulgaire, il faut suivre ici l'exemple des peintres habiles qui, tout en laissant à chaque visage sa physionomie, et en gardant la ressemblance, embellissent leur modèle. De même le poëte, en représentant des caractères emportés ou faibles, ou des caractères de tel autre genre, doit en faire des types ou de douceur ou de fermeté, comme Agathon et Homère ont représenté leur Achille [2]. » Ainsi, premièrement, Aristote pense que la grandeur envisagée comme l'un des éléments de la beauté morale, c'est le développement du caractère, c'est-à-dire assurément de la puissance dominante de l'âme, dans le sens du type idéal et de manière à le reproduire. Et il ne se borne pas à dire que la tragédie a souvent suivi cette voie ; il affirme que son essence, bien plus, que son devoir est de procéder de la sorte : c'est pour la tragédie une loi de représenter les hommes meilleurs qu'ils ne sont : δεῖ μιμεῖσθαι.

Aux yeux d'Aristote, le second élément de la beauté était l'ordre. Voyons comment il le comprenait. Déjà l'usage constant qu'il fait du mot : *meilleurs que le*

[1] *Poétique,* chap. II. Traduction de M. Barthélemy Saint-Hilaire ; p. 10 et 11.

[2] *Ibid.*, Bekker, p. 1454. « Ἐπιεικείας ποιεῖν παράδειγμα... » κ.τ.λ. S.-H., p. 83.

vulgaire, témoigne que la grandeur dans le vice ou dans le désordre ne lui paraissait pas être la grandeur véritable. Déjà il a dit qu'agrandir l'emportement, c'est le changer en fermeté, et qu'idéaliser la timidité, c'est la transformer en douceur. C'était prescrire de substituer à la forme désordonnée d'un caractère sa forme réglée et ordonnée. Mais sur la nature de l'ordre considéré directement et en lui-même, *la Poétique* fournit d'autres éclaircissements.

Nous avons remarqué précédemment qu'Aristote range à côté de l'ordre la symétrie et la détermination. L'ordre, la symétrie, la détermination rentrent dans l'unité : où manque l'unité, on ne saurait jamais rencontrer l'une quelconque de ces trois choses. Aristote, qui ne l'ignorait pas, a insisté plus que personne sur l'extrême importance de l'unité ; il l'a présentée sous toutes ses faces ; il l'a recommandée sous tous ses aspects.

C'est incontestablement une sorte d'unité que la convenance d'un caractère par rapport à lui-même. Une qualité convient à un être lorsqu'elle fait partie intégrante de l'unité idéale de sa nature ; dans le cas contraire, elle ne lui convient pas, et le poëte qui la lui donne pèche contre la vérité. L'homme et l'intelligence se conviennent parce qu'ils ne sont qu'un seul être, qu'une seule nature ; mais l'homme et l'infaillibilité, ne pouvant se fondre en une seule et même unité naturelle, se repoussent au lieu de se convenir. Quand nous affectons des qualités qui ne nous conviennent pas, aussitôt il semble que nous ayons en nous-mêmes deux natures qui refusent de se laisser

ramener à l'unité. « Si, par exemple, observe Aristote, il s'agit de peindre un caractère courageux, il faut faire attention qu'il n'est pas dans la nature de la femme d'être courageuse et terrible comme l'homme [1]. » Ce qui revient à ce principe établi dans notre première partie, que l'âme n'est belle qu'à la condition d'être et d'agir conformément au type de sa nature ou de son genre.

L'égalité dans un même caractère, cette permanence des mêmes penchants et des mêmes habitudes, cette production des mêmes actes qui fait que le même personnage se ressemble toujours à lui-même, est encore et sans contredit une espèce d'unité. Aristote tient que cette unité est une des beautés nécessaires de la tragédie. « Le quatrième point, dit-il, est l'égalité. En effet, quand même le personnage imité serait d'un caractère inégal, ce caractère une fois donné doit être également inégal. » Traduisez en termes actuels ce langage d'une précision si énergique, et vous avez ce principe : qu'un type étant une fois adopté, tous les développements en doivent être conformes, malgré leur variété, à l'unité, c'est-à-dire à l'ordre même de sa nature idéale.

Mais ce n'est pas seulement dans chaque caractère que l'unité est, suivant Aristote, un élément essentiel de beauté : c'est aussi dans l'action de la tragédie et de l'épopée tout entières. Comme il a réclamé l'unité pour chacun des éléments du poëme pris séparément, il l'exige pour le poëme envisagé dans son ensemble :

[1] *Poétique*, chap. XV, § 4, trad. franç., p. 79.

« désirs; il ne comble pas notre attente, comme s'il était « chargé de nous instruire de ce qu'il est et de ce qu'il « vaut. Apprenons donc du joli lui-même qu'il n'est qu'un « échelon où se peut un instant reposer l'âme en quête du « Beau; apprenons que le joli n'est pas le but de la fa- « culté esthétique, mais seulement un point de la route « qu'elle doit parcourir. La destinée de ceux qui s'arrêtent « là et qui s'y attardent est bien connue. Amollis par un « trop long commerce avec ce qui divertit à bon marché, « incapables de réflexion et d'étude, ils n'avancent plus; « et, comme l'âme ne peut demeurer en place, ils recu- « lent. Du joli, ils descendent au mignon, et du mignon « au mignard; ils tombent ensuite au petit, puis au mes- « quin, trop heureux, dans leur chute précipitée, de s'ar- « rêter à ce qui est insignifiant et plat sans rouler jusqu'à « ce qui est bas. Le plus certain est de traverser la région « dangereuse des choses jolies et charmantes, et de mar- « cher d'un pas viril droit à la cime escarpée où réside le « Beau (page 77). »

L'étude que l'auteur vient de faire sur le joli, qui est au-dessous du Beau, il la recommence sur le sublime, qui est au-dessus du Beau et le dépasse. Pour faire comprendre les rapports du sublime avec le Beau et leurs différences, l'auteur choisit plusieurs exemples frappants : le spectacle de la mer, celui d'un grand chêne battu par l'orage, celui de l'aigle s'envolant dans les nues, enfin la mort de Socrate dans le *Phédon*. De ces quatre exemples analysés, non par la psychologie, mais par la métaphysique, ressort cette conclusion que le sublime a, comme le Beau, puissance et ordre, mais dans une mesure qui dépasse nos sens et même notre imagination. Il cesse d'être beau, non pour rester en deçà, mais pour passer au delà, lorsque nous tentons de le déterminer ou de le comprendre en une

mesure ou sous une forme limitée (page 85). En lui-même, le sublime est beau ; ce n'est que relativement à nous, ce n'est que relativement à nos facultés de comprendre qu'il est sublime. Au fond, il n'est que la beauté très-grande ou la beauté infinie, que nous affirmons sans pouvoir ni la limiter au juste ni l'embrasser.

Poursuivant cette idée avec une sagacité des plus fines et des plus pénétrantes, l'auteur montre que le sentiment du sublime ne doit être ni absolument distingué de l'admiration, ni surtout confondu avec la crainte ; qu'il n'est pas pur comme l'admiration du Beau, parce qu'il s'y mêle toujours une certaine peine qui vient de la conscience de notre petitesse et de notre faiblesse évidentes en face d'une puissance prodigieuse et invincible ; que le sublime a toujours quelque chose de caché et d'obscur pour nous, qui nous trouble un moment, mais qui, bientôt, nous pénètre jusqu'au frisson, nous émeut jusqu'aux larmes, nous ravit jusqu'au transport et au délire, produisant en nous tous les effets du Beau avec une énergie véhémente, proportionnée à sa propre puissance et de beaucoup supérieure à l'énergie du Beau ; et qu'enfin le sublime, par ces caractères mêmes, est bien plus difficile et bien plus rare que le Beau dans les œuvres de l'art.

« Que le génie, dit l'auteur, appelle donc à lui, dans sa « lutte avec le sublime, ses vaillants auxiliaires : la raison, « la constance, la patience, avec leur guide, la liberté. « Qu'il soit assez son propre maître pour n'abuser point « du sublime, dont Dieu lui-même n'a point abusé dans « l'univers, et dont les éclairs auraient promptement ébloui « nos yeux. Qu'il sache bien qu'égaré déjà quand il pré- « tend arriver au Beau en calquant servilement la réalité, « l'art est décidément insensé lorsqu'il se flatte de copier « exactement la face immense du sublime. Qu'il tâche donc

seconde fois que d'être l'écho du *Phèdre*. Voici maintenant entre les deux génies rivaux une nouvelle ressemblance, frappante jusque dans l'identité des termes les plus significatifs. Quand il est question d'idéal et de type, chacun s'interroge, chacun se demande où se peut trouver cet exemplaire du genre dont la beauté individuelle est le reflet. Aristote se pose lui aussi cette question : où le poëte prendra-t-il son modèle ? Dans la réalité actuelle, τὰ νῦν ? non, parce que le beau est supérieur à la réalité. Dans l'histoire ? pas davantage, parce que l'historien s'occupe surtout du particulier. Où donc alors ? Voici la réponse d'Aristote qu'il faut citer intégralement : « La différence entre l'historien et le poëte n'est pas l'emploi des vers ou de la prose ; car on pourrait mettre en vers l'histoire d'Hérodote, et ce n'en serait pas moins une histoire avec les vers ou sans les vers. Mais la vraie différence, c'est que l'un raconte ce qui a été, et l'autre ce qui aurait pu être. C'est là ce qui fait que la poésie est quelque chose à la fois de plus philosophique et de plus sérieux que l'histoire, puisque la poésie s'occupe davantage de l'universel, et que l'histoire s'occupe davantage du particulier. L'universel, en général, c'est l'ensemble des paroles ou des actes qui conviennent à un personnage donné, vraisemblablement ou nécessairement ; et c'est le but où vise la poésie en mettant des noms propres sur ces généralités. Le particulier, c'est, par exemple, ce qu'Alcibiade a fait ou ce qu'il a souffert [1]. » Il n'y a pas à s'y méprendre : cette

[1] *Poétique*, trad. franç., p. 48. Bekker, p. 1451. « Ἡ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου ἡ δ᾽ἱστορία τὰ καθ᾽ ἕκαστον λέγει. »

beauté, qui a été définie par la grandeur et par l'ordre, cette beauté vivante, animée, que le poëte doit rechercher, c'est le type du genre ou l'idée générale, aux yeux d'Aristote comme à ceux de Platon.

Et pourtant Aristote a soutenu contre la théorie des idées une de ces polémiques qui d'ordinaire n'ont leur cause que dans les plus profonds dissentiments. Où donc était la différence entre lui et Platon? En un point capital, qui a séparé jusqu'ici et qui séparera éternellement les conceptions les plus élevées de ces deux génies. Parvenu à l'universel, au général, Aristote s'arrête. Ce type, que sa raison a conçu, et qui lui paraît fort supérieur à un fruit de la seule expérience, il ne l'objective pas; il le maintient à l'état subjectif de pure forme intellectuelle; il le voit dans son esprit, rien que dans son esprit, nulle part ailleurs; en dehors des individus qui réalisent ce type, il lui refuse péremptoirement l'ombre même de l'existence. Platon, au contraire, une fois en possession de l'idée générale, passe outre et va jusqu'à l'absolu; il objective hardiment le type, le modèle idéal de chaque genre; non certes qu'il réalise substantiellement les idées, non qu'il en fasse autant d'êtres vivants, ainsi qu'on l'a si souvent prétendu; mais il considère l'idée comme quelque chose d'extérieur à la raison qui la conçoit, parce qu'elle est soit la pensée même de Dieu distincte de la pensée de l'homme; soit l'un des attributs de Dieu se réfléchissant dans la conscience divine; soit Dieu lui-même, être vivant et parfait, et conséquemment modèle de tous les êtres. Le Dieu de

Platon est donc l'absolu idéal, comme il doit l'être ; et l'idéal de Platon est absolu, comme nous avons démontré[1] qu'il est nécessaire qu'il le soit. Ces deux vérités, imposées à la raison par la raison elle-même, Aristote les méconnaît : comme son Dieu ne pense rien en dehors de sa propre pensée ; comme ce Dieu ignore le monde, et les lois du monde, et les types des genres, parce qu'à savoir quelque chose du monde il ne pourrait que déchoir[2], il s'ensuit de là que l'idéal d'Aristote ne participe à aucun degré de l'existence absolue et que par conséquent il n'est absolu à aucun degré ; d'autre part, quoiqu'Aristote dise que Dieu est le beau, objet éternel du désir et de l'amour, comme ce Dieu n'est que la pure intelligence sans être ni la puissance créatrice qui donne l'existence, ni l'amour infini qui a inspiré et qui inspire à toujours cette puissance, ni la providence[3] en laquelle s'unissent ineffablement l'intelligence, la puissance et l'amour divins, il s'ensuit de là que plusieurs traits essentiels de la beauté idéale manquent au Dieu d'Aristote, et que par conséquent ce Dieu n'est pas l'absolu idéal. Entre l'idéal de Platon et l'idéal d'Aristote, malgré de grandes ressemblances, la différence est donc considérable. Il n'est pas surprenant que cette différence les ait divisés[4].

Cependant, malgré son platonisme imparfait, Aris-

[1] T. Ier, 1re partie, chap. VI, p. 136-140.

[2] *Métaphysique*, XII, VII et IX.

[3] Voir *Études de philosophie grecque et latine*, par l'auteur de cet ouvrage, 1re étude. A. Durand, 1864.

[4] Cf. E. Egger, *Essais sur l'histoire de la critique chez les Grecs*, p. 164-165. Paris, A. Durand, 1849.

tote doit être rangé parmi les esthéticiens idéalistes, car s'il n'a pas placé dans la raison même de Dieu les types idéaux de chaque genre, il a certainement professé que l'idéal est au-dessus de la réalité et qu'il est une pure conception de la raison de l'homme. Aristote est idéaliste encore en ce qu'il distingue fortement le beau de l'utile, à l'exemple de l'auteur du *Grand Hippias*. « Parmi les actes humains, les uns se rapportent au nécessaire, à l'utile; les autres se rapportent uniquement au beau. On ne recherche le nécessaire et l'utile qu'en vue du beau. Il faut savoir accomplir le nécessaire et l'utile ; cependant, le beau est supérieur à l'un et à l'autre [1]. La préoccupation exclusive des idées d'utilité ne convient ni aux âmes nobles, ni aux hommes libres [2]. » Nous allons voir maintenant Aristote comprendre l'artiste, l'art, l'objet et la fin des œuvres d'art, d'une façon aussi large et aussi élevée.

Aristote a parlé maintes fois de l'essence de l'art; mais ce qu'il en a pensé se trouve très-clairement résumé dans un court chapitre de *la Morale à Nicomaque*. Voici ce qu'on y lit : « Comme il existe un art, et prenons par exemple l'art spécial de l'architecture, et que cet art est le résultat d'une faculté de production d'un certain genre, éclairée par la raison; comme en outre il n'y a pas d'art qui ne soit une faculté de production secondée par la raison, pas plus qu'il n'y a dans notre intelligence de faculté

[1] *Politique*, liv. VII, chap. XIII, § 8. Traduction de M. B. Saint-Hilaire, 2e édit., p. 245.
[2] *Politique*, liv. VIII, chap. III, § 2. Traduction citée, p. 270.

productrice qui ne soit aussi un art, il s'ensuit que l'art se confond en nous avec la faculté qui produit les choses extérieures, en s'aidant de la vraie raison. Tout art, quel qu'il soit, tend à produire ; jamais ses efforts, ses spéculations n'ont qu'un but : c'est de faire naître quelqu'une de ces choses qui peuvent indifféremment être ou n'être pas, et dont le principe est uniquement dans celui qui fait, et non point dans la chose qui est faite. Ainsi l'art ne se rapporte point aux choses qui existent nécessairement, non plus qu'aux choses que la nature gouverne seule ; car toutes les choses de cet ordre ont en elles-mêmes le principe de leur existence... L'art est donc, je le répète, une certaine faculté de produire, dirigée par la raison vraie...[1]. » Ce langage est d'accord avec des phrases courtes, mais profondes, de *la Métaphysique,* où les productions de l'art sont appelées des créations, ποιήσεις, dont l'idée est dans l'esprit de celui qui agit [2]. Les facultés de l'artiste sont donc une puissance active et libre de produire des objets extérieurs, et une puissance purement intellectuelle d'en concevoir l'idée. Cette esquisse est sèche, mais profonde et vraie. Malheureusement elle est incomplète ; j'y cherche vainement une description de l'émotion esthétique ; j'y regrette une analyse du phénomène de l'inspiration, une étude curieuse et méthodique de cette force sans laquelle languissent stériles l'intelligence et la main de l'artiste. Aristote n'ignorait pas la vertu de l'en-

[1] *Morale à Nicomaque*, liv. VI, chap. III, traduction de M. B. Saint-Hilaire, p. 202-203.

[2] *Métaphysique,* VII, VII.

thousiasme poétique, puisqu'il dit, dans sa *Rhétorique,* que la poésie est animée d'un souffle divin [1]. Il eût été digne de lui de reprendre à frais nouveaux la belle théorie du *Banquet* et de la soumettre aux procédés rigoureux de la science. Peut-être l'avait-il tenté dans ce traité sur le beau que nous n'avons pas conservé.

Nous sommes sûrs du moins que, comme il ne donnait à l'art qu'un seul objet et son objet véritable, à savoir le beau, de même il estimait que la fin de l'art était, non pas l'utile, mais uniquement ce plaisir, ce charme, cette délectation du beau d'autant plus noble qu'elle est plus inutile, d'autant plus précieuse qu'elle ne contient que soi et n'apporte qu'elle-même. Il y a, selon Aristote, deux sortes d'arts, ceux qui s'appliquent aux nécessités de la vie et ceux qui se bornent à la rendre agréable ; et, ajoute-t-il, toujours les inventeurs de ceux-ci furent regardés comme supérieurs à ceux des autres, parce que leur science n'avait pas l'utilité pour but [2]. Pourquoi faut-il apprendre le dessin? dit-il ailleurs ; est-ce pour éviter les erreurs et les mécomptes dans les achats et les ventes de meubles et d'ustensiles? Eh ! non ; c'est pour se former une intelligence plus exquise de la beauté des corps [3]. De même, la fin de la musique, c'est de nous procurer un plaisir noble et pur, le vrai plaisir, le vrai délassement des hommes libres [4]. Tout ce qui procure des plaisirs innocents peut concourir au but de la vie, et sur-

[1] *Rhétorique,* liv. VII. « Ἔνθεον γὰρ ἡ ποίησις. »
[2] *Métaphysique,* I, I, traduction Pierron et Zévort, p. 5.
[3] *Politique,* VIII, chap. III, trad. franç., p. 270.
[4] *Ibid.,* VIII, IV, trad. franç., p. 274-275.

tout peut être un moyen de délassement. Rarement l'homme atteint l'objet suprême de la vie ; mais il a souvent besoin de repos et de jeux : et ne serait-ce que pour le simple plaisir qu'elle donne, ce serait encore tirer bon parti de la musique que de la prendre comme délassement, pourvu toutefois que ce plaisir soit recherché, non point à cause des résultats qui doivent suivre, mais seulement à cause de ce qui les a précédés, c'est-à-dire du travail et des soucis [1].

Mais écoutons encore Aristote : aussi bien sa voix prend ici je ne sais quel accent de sereine onction qu'elle a quelquefois dans ses *Morales*. Il lui semble que ce ne soit point assez que l'art remue honnêtement et innocemment notre sensibilité; il faut en outre qu'en l'émouvant, il l'élève, l'échauffe et, comme nous l'avons dit nous-même, qu'il l'agrandisse. « Quant à cette opinion commune qui recommande la culture de la musique, non pas pour elle seule, mais comme un moyen fort efficace de délassement, on peut se demander, tout en l'approuvant, si la musique est véritablement si secondaire, et si on ne peut lui assigner un plus noble objet que ce vulgaire emploi. Ne doit-on lui demander que ce plaisir banal qu'elle excite chez tous les hommes ? car on ne peut nier qu'elle ne provoque un plaisir tout physique, charmant sans distinction tous les âges, tous les caractères ; ou bien ne doit-on pas rechercher encore si elle peut exercer quelque influence sur les cœurs, sur les âmes ? Il suffirait, pour en démontrer la puis-

[1] *Politique,* VIII, chap. v, trad. franc., p. 277.

sance morale, de prouver qu'elle peut modifier nos sentiments. Or certainement elle les modifie. Qu'on voie l'impression produite sur les auditeurs par les œuvres de tant de musiciens, surtout par celles d'Olympus. Qui nierait qu'elles enthousiasment les âmes? et qu'est-ce que l'enthousiasme, si ce n'est une modification toute morale? Il suffit même, pour renouveler les vives impressions que cette musique nous donne, de l'entendre répéter sans l'accompagnement ou sans les paroles [1]. »

Ainsi, l'art doit avoir pour fin d'aviver nos sentiments, de les agrandir, même de les porter jusqu'à ce degré d'excitation où ils produisent l'enthousiasme. Mais exaltés jusque-là, n'est-il pas à craindre qu'ils se dérèglent et qu'ils jettent dans l'âme un trouble dangereux? Aristote y a pensé. Il est persuadé que le grand art règle et ordonne la sensibilité en même temps qu'il l'ébranle. De là son principe si connu et si discuté de la purification des passions par le théâtre et par la musique. C'est pour avoir nié ce principe que Platon a proscrit la tragédie et l'épopée ; c'est en vertu de ce principe qu'Aristote admet l'un et l'autre genre de poésie et la représentation des passions qui en sont l'âme. Il importe donc de savoir ce qu'il entendait par la purification des passions.

Il en parle en premier lieu dans *la Politique* [2]. Il y distingue trois sortes de chant : le chant moral, le chant animé, le chant passionné. Il croit que les harmonies morales conviennent pour l'étude, et il réserve

[1] *Politique*, VIII, chap. v, trad. franc., p. 277-278.
[2] *Id.*, VIII, chap. vii, trad. franç., p. 286-287.

les plus animées et les plus passionnées pour les concerts. Mais il attribue aux unes comme aux autres une certaine vertu de purifier l'âme. « Ces impressions, dit-il, que quelques âmes éprouvent si puissamment, sont senties par tous les hommes, bien qu'à des degrés divers : tous, sans exception, sont portés par la musique à la pitié, à la crainte, à l'enthousiasme. Quelques personnes cèdent plus facilement que d'autres à ces impressions ; et l'on peut voir comment, après avoir entendu une musique qui leur a bouleversé l'âme, elles se calment tout à coup en écoutant les chants sacrés : c'est pour elles une sorte de guérison et de purification morale. Ces brusques changements se passent nécessairement aussi dans les âmes qui se sont laissées aller, sous le charme de la musique, à la pitié, à la terreur ou à toute autre passion. Chaque auditeur est remué selon que ces sensations ont plus ou moins agi sur lui ; mais tous bien certainement ont subi une sorte de purification et se sentent allégés par le plaisir qu'ils ont éprouvé [1]. » Ici, le fait est simplement posé par Aristote, qui sent bien qu'il ne l'explique pas avec une entière netteté, puisqu'il promet d'y revenir plus clairement dans ses études sur *la Poétique*. Effectivement, en étudiant ce dernier ouvrage, on découvre sur ce sujet quelques lumières de plus, à la condition toutefois de rapprocher attentivement les textes. Aristote y définit ainsi la tragédie : « La tragédie est l'imitation de quelque action sérieuse et noble, complète, ayant un juste développement...,

[1] *Politique*, liv. VIII, ch. VII, trad. franç., p. 287-288.

sous forme de drame et non de récit, et arrivant, tout en excitant la pitié et la terreur, à purifier en nous ces deux sentiments [1]. » Remarquons d'abord que l'action de la tragédie doit, suivant Aristote, être noble en même temps que sérieuse : noble, cette action n'excitera certainement que de nobles émotions, et voilà notre sensibilité par cela seul purifiée. Mais Aristote exige, en outre, que les personnages destinés à exciter la pitié et la terreur soient à un certain degré dignes de nos sympathies : qu'ils soient malheureux, il le faut évidemment, sans quoi ils ne nous inspireraient nul intérêt, mais que leur infortune ne soit ni trop, ni trop peu méritée. Citons textuellement : « Dans la tragédie, il ne faut ni que la vertu parfaite passe du bonheur au malheur, car il n'y a là ni terreur ni pitié, et c'est purement odieux ; ni que le crime y passe du malheur au bonheur, car c'est ce qu'il y a de moins tragique au monde, puisque tout y manque de ce qu'il faut, et qu'on ne peut exciter par là ni la sympathie des hommes, ni la terreur, ni la pitié. Il ne faut pas non plus que ce soit un abominable scélérat qui tombe de la prospérité dans l'infortune ; sans doute, cette catastrophe plairait au sentiment général de l'humanité, mais il n'y aurait encore là ni pitié ni terreur… Reste donc à prendre son personnage entre ces deux extrêmes ; c'est-à-dire qu'il ne doit avoir, pour remplir cette donnée, ni une vertu, ni une justice trop complète ; et que s'il tombe dans le malheur, ce ne soit pas par un vice, ni par un crime, mais par

[1] *Poétique*, chap. VI, § 2, Bekker, p. 1449.

une simple faute, choisi d'ailleurs dans une condition des plus glorieuses et des plus prospères : comme, par exemple, OEdipe, Thyeste, et tous les personnages illustres sortis des grandes races [1]. » Voyons ce qu'éprouverait la sensibilité du spectateur dans chacune des combinaisons écartées par Aristote. Si la vertu parfaite passe du bonheur au malheur, la vérité n'en est point blessée ; cela ne se rencontre que trop souvent ; mais notre cœur en est déchiré ; il y a excès d'émotion, et par conséquent dans notre sensibilité violent désordre sans compensation. Si le crime passe du malheur au bonheur, nous en sommes révoltés, et notre indignation est encore cette fois un trouble extrême, un désordre profond que ne tempère aucune satisfaction secrète. Si c'est un abominable scélérat qui tombe dans l'infortune, il arrive de deux choses l'une : ou bien nous y applaudissons, mais le plaisir que nous en ressentons est dépourvu de toute saveur de sympathie, ce qui en ôte le charme principal et essentiellement dramatique ; ou bien, trompés par un secret artifice du poëte, nous en venons à nous intéresser à quelque grand misérable, ou à quelque créature souillée et dégradée, auquel cas notre sympathie se fourvoie et s'attache à qui en est indigne, ce qui est un dérèglement, un développement tout-à-fait désordonné de notre sensibilité. Que si, au contraire, le personnage qui souffre devant nous n'est ni trop ni trop peu coupable, la justice et la sympathie ont chacune leur part : notre sensibilité est émue sans doute,

[1] *Poétique*, chap. VIII, § 6, trad. franç., p. 65-67.

et vivement, mais elle l'est conformément aux lois de la raison et à celles de la nature, et ainsi elle demeure dans l'ordre au sein duquel elle s'épure toujours. Voilà comment nous comprenons ce principe de la purification des passions, principe auquel Aristote attache tant de prix; selon nous, il signifie que la belle tragédie (καλλίστη τραγῳδία) est celle qui rend notre sensibilité belle, en l'excitant vivement, c'est-à-dire en l'agrandissant et en ne l'excitant qu'en faveur de personnages dignes de nos sympathies, c'est-à-dire en l'ordonnant. Outre que cette explication résume et concilie toutes celles qui ont été jusqu'ici proposées [1], elle nous montre Aristote parfaitement d'accord avec lui-même, et ne faisant ici que tirer, par rapport au théâtre, les conséquences naturelles de sa définition du beau.

Cette esthétique un peu moins idéaliste, je le répète, que celle de Platon, mais plus libérale et très-élevée encore, a sa source dans un spiritualisme manifeste. Loin d'enseigner, comme on pourrait l'inférer de certaines expressions, que l'art est l'imitation de la nature, Aristote, on s'en souvient, est convaincu que l'artiste doit chercher un modèle idéal et embelli dans sa propre pensée. Cet idéal, c'est l'âme idéale. A ses yeux, l'art véritable ne se sert des formes que pour exprimer l'âme invisible; sans cette expression, il n'y a plus qu'un signe dépourvu de signification. « Les sens, dit-il, tels que le toucher et le goût, ne reprodui-

[1] Notamment par M. B. Saint-Hilaire, *Poétique d'Aristote*, trad. franç., préface, p. XXIII, et par M. E. Egger, *De la critique chez les Grecs*, p. 190.

sent en rien les impressions morales : le sens de la vue les rend avec calme et par degré, et les images qui sont l'objet de ce sens finissent peu à peu par agir sur les spectateurs qui les contemplent. Mais ce n'est point là précisément une imitation des affections morales ; ce n'en est que le signe revêtu de la forme et de la couleur qu'elles prennent, en s'arrêtant aux modifications toutes corporelles qui révèlent la passion [1]. » Je ne crois pas qu'il soit possible de marquer d'un trait plus sûr la différence entre le signe corporel de la vie de l'âme et cette vie elle-même. « Or, continue Aristote, quelque importance qu'on attache à ces sensations de la vue, on ne conseillera jamais à la jeunesse de contempler les ouvrages de Pauson, tandis qu'on pourra lui recommander ceux de Polygnote ou de tout autre peintre aussi moral que lui [2]. » Plusieurs fois Aristote a loué Polygnote, et toujours ce qu'il a signalé dans ce peintre comme un mérite supérieur, c'est le soin avec lequel il exprimait les affections de l'âme, et représentait les hommes plus beaux qu'ils ne le sont dans la nature [3]. Il apprécie surtout dans la musique la puissance qu'a cet art d'exprimer directement les sensations morales, ou plutôt les sentiments [4]. Mais il croit aussi, et très-fermement, que l'art qui vient de l'âme de l'artiste et qui exprime les affections morales doit atteindre et pénétrer l'âme de l'auditeur et du spectateur. Ce n'est

[1] *Politique*, liv. VIII, chap. v, trad. franç., p. 279.
[2] *Id.*, ibid.
[3] Voir *la Poétique*, chap. II, § 2, et chap. VI, § 10.
[4] *Politique*, liv. VIII, chap. v, trad. franç., p. 278.

que pour mieux parvenir à l'âme qu'on s'appliquera à charmer les yeux et les oreilles, et à ne jamais les choquer [1]. Mais ceux-là commettent une faute grossière qui s'imaginent nous mieux émouvoir en produisant une épouvante monstrueuse, oubliant que la fable doit être composée de telle sorte, qu'il suffise d'entendre les choses, même sans les voir, pour frissonner et s'attendrir au récit des événements [2]. Enfin, le spectacle ne peut assurément toucher les âmes qu'en passant par les yeux. Mais Aristote a blâmé avec beaucoup de sens l'abus de la décoration, ou, comme l'on dit aujourd'hui, de la mise en scène. « C'est, a-t-il remarqué, le moyen qui s'éloigne le plus de l'art et qui tient le moins à la poésie ; car, à toute force, la tragédie peut se passer et de représentation et d'acteurs ; c'est à l'art du costumier plutôt qu'à celui des poëtes qu'appartient tout ce qui doit être fait pour contenter les yeux [3]. » On dirait ces paroles écrites d'hier, tant elles vont à l'adresse de certains choréges d'aujourd'hui, qui se flattent de remplacer au théâtre la poésie et la musique par le vestiaire.

Parmi les éléments de la tragédie, Aristote n'accorde au spectacle que le sixième rang, tandis qu'il donne le quatrième au style. Mais avant le style, il place l'action, les mœurs et les pensées de l'âme qu'il considère comme la source première de la poésie. De son temps déjà on confondait les versificateurs avec les poëtes : il réprouve cette confusion : « En général,

[1] *Poétique,* chap. xv, § 13, trad. franç., p. 83.
[2] *Poétique,* chap. xiv, §§ 2 et 3, trad. franç., p. 71-72.
[3] *Poétique,* chap. vi, § 18, trad. franç., p. 39.

on réunit l'idée de poésie et l'idée de vers, et on nomme également poëtes, et ceux qui font des élégies, et ceux qui font des poëmes épiques, les confondant les uns avec les autres, non pas en tant qu'ils imitent, mais en tant qu'ils font tous des vers ; un auteur aurait beau traiter en vers un sujet de médecine ou de musique, on ne l'en appellerait pas moins un poëte, nom que l'usage a consacré. Mais entre Homère et Empédocle, il n'y a rien de commun absolument que le mètre, et l'on a tout-à-fait raison d'appeler le premier un poëte, tandis que l'autre est bien moins un poëte qu'un physicien [1]. » Et, plus bas, dans un passage déjà cité : « La différence entre l'historien et le poëte n'est pas l'emploi des vers ou de la prose, car on pourrait mettre en vers l'histoire d'Hérodote, et ce n'en serait pas moins une histoire avec les vers ou sans les vers. » Dans l'un et l'autre endroit, Aristote déclare très-nettement qu'on peut écrire en vers et n'être nullement poëte. Sa pensée va-t-elle au delà ? A-t-il soutenu quelque part que certains poëmes, l'épopée, par exemple, peuvent indifféremment être écrits en vers ou en prose ? M. de Chateaubriand [2], et plus récemment M. Ernest Havet [3], ont cru en trouver la preuve dans une ligne de *la Poétique*, ainsi conçue : ἡ δὲ ἐποποιία μόνον τοῖς λόγοις ψιλοῖς ἢ τοῖς μέτροις [4]. Mais M. E. Egger [5] répond à l'auteur des *Martyrs* que ψιλός, dans le langage

[1] *Poétique*, chap. Ier, §§ 10 et suivants.
[2] *Les Martyrs*. Préface de la deuxième et de la troisième édition.
[3] *Étude sur la Rhétorique d'Aristote*, p. 98.
[4] *Poétique*, chap. Ier, § 8.
[5] *De la critique chez les Grecs*, p. 411.

d'Aristote, indique seulement l'absence de tout accompagnement musical, et M. Barthélemy Saint-Hilaire [1] l'entend de la même façon. Nous nous rangeons à ce dernier avis. Au livre IIIe de *la Rhétorique* [2], Aristote dit que le langage de la prose est autre que celui de la poésie. Autre par où ? Par deux sortes de différences dont les unes rentrent dans ce que nous avons appelé l'ordre du langage, et les autres dans ce que nous avons nommé la puissance de l'expression. On va le voir.

Le vers, avons-nous dit, dans notre théorie de la poésie [3], le vers est un genre d'ordre supérieur à l'ordre de la prose, genre d'ordre qui consiste à imposer aux mots la mesure et le rhythme surtout, mais aussi la strophe, le refrain, les accouplements de mesures variées, et, dans certaines langues, la rime. Or, Aristote, en plusieurs endroits qu'il faut citer, regarde expressément les deux éléments essentiels du vers, savoir le rhythme et la mesure, comme le langage propre de toute poésie, même de l'épopée : « La prose doit avoir un rhythme, mais point de mesure ; autrement (c'est-à-dire si elle avait à la fois le rhythme et la mesure) elle deviendrait poésie [4]. » Voilà qui est déjà bien explicite. Mais ce n'est pas tout. Quatre fois au moins, dans *la Poétique*, Aristote détermine quel

[1] Traduction française de *la Poétique*, p. 4, § 8 du chapitre Ier, dans la note.

[2] *Rhétorique*, liv. III, chap. Ier, § 4. « Ἀλλ' ἑτέρα λόγου καὶ ποιήσεως λέξις ἐστί. »

[3] Voir à la page 210 de ce volume.

[4] *Rhétorique*, liv. III, chap. VIII, § 1, traduction française par M. Bonafous, p. 323.

est le vers qui convient à l'épopée, et qui lui convient à l'exclusion de tout autre vers. « Une différence, dit-il, entre la tragédie et l'épopée, c'est que dans l'épopée le mètre est toujours le même [1]. » — « L'épopée diffère de la tragédie par l'étendue de sa composition et par la nature du mètre qu'elle emploie [2]. » — « C'est l'expérience qui a fait consacrer le vers héroïque à l'épopée. Si l'on voulait, pour l'imitation narrative, employer une autre sorte de mètre, ou des mètres de plusieurs espèces, on verrait sans peine combien ce serait insoutenable. Le vers héroïque est le plus solennel et le plus plein de tous... Aussi n'a-t-on jamais risqué une composition étendue en un autre vers que le vers héroïque ; et c'est la nature même, je le répète, qui apprend à choisir la division du vers qui convient à l'épopée [3]. » — « La tragédie peut paraître supérieure en ce qu'elle a tout ce qu'a l'épopée, dont elle emprunte même le vers, si elle le veut, et qu'elle a en outre, ce qui n'est pas un petit avantage, la musique et le spectacle... [4] » De tout cela résultent évidemment trois conséquences : 1° le vers est la forme propre de la poésie ; 2° comme toute autre poésie, l'épopée doit s'écrire en vers ; bien plus, elle a son vers à elle qui est le vers héroïque et rien que le vers héroïque : 3° le vers héroïque est le seul qui convienne à l'épopée, parce qu'il est le plus solennel et le plus plein de tous. De là à prétendre que l'épopée peut

[1] *Poétique*, chap. v, § 5, traduction de M. B. Saint-Hilaire, p. 27.
[2] *Id.*, chap. xxiv, § 4, trad. franç., p. 131.
[3] *Id.*, chap. xxiv, §§ 7 et 9, trad. franç., p. 133.
[4] *Id.*, chap. xxvi, § 8, trad. franç., p. 153.

s'écrire en prose, il y a trop loin, en vérité. L'interprétation de M. de Chateaubriand est donc contraire à l'exacte doctrine d'Aristote, et MM. E. Egger et Barthélemy Saint-Hilaire me paraissent en avoir bien mieux saisi l'esprit. Quoiqu'il fût moins artiste que penseur, Aristote était Grec : il ne pouvait pas ne pas voir, il a vu quelle beauté pleine et régulière le vers sait communiquer à la poésie. Il n'a pas atteint sur ce point, j'en conviens, la limite de l'analyse ; il n'a pas assez remarqué que la forme du vers valait surtout à titre d'élément d'ordre et de détermination ; mais il l'a certainement senti. D'ailleurs cette puissance du vers est sœur de celle de l'harmonie musicale ; et Aristote, dans ses *Problèmes*, a expliqué le plaisir que nous cause l'harmonie musicale par l'ordre auquel elle soumet les sons : « Nous aimons l'harmonie musicale, parce que c'est un mélange d'éléments contraires qui se correspondent entre eux selon certains rapports : or, les rapports sont de l'ordre, et l'ordre nous est naturellement agréable [1]. »

Mais le rhythme et la mesure ne sont pas les seuls caractères distinctifs du langage idéal de la poésie ; ils n'en constituent que la régularité harmonieuse et sonore ; et le style poétique l'emporte en outre sur celui de la prose par l'éclat, par la puissance, bref, par la grandeur sensible de l'expression. Cette seconde différence entre les deux styles n'a point échappé à Aristote. Je ne veux pas dire qu'il l'ait déterminée avec toute la précision désirable ; je sais aussi que la théo-

[1] *Problèmes,* chap. XXXVIII, traduit par M. Egger dans son *Essai sur la critique chez les Grecs,* p. 403.

rie de l'élocution, qui fait partie de *la Poétique*, n'offre guère que de minutieuses observations grammaticales que le philosophe aurait dû laisser dans son *Herménéïa*, et parmi lesquelles semble dépaysée cette forte remarque : « Le plus grand point de beaucoup, c'est de bien manier la métaphore. C'est la seule qualité qu'on ne puisse emprunter à autrui, et la marque d'un génie naturel [1]. » Mais si, au lieu de compléter *la Rhéthorique* par *la Poétique*, comme Aristote le lui conseille, le lecteur suit la marche inverse et tâche d'éclairer *la Poétique* par *la Rhétorique*, il voit se dégager peu à peu de ce dernier ouvrage un ensemble d'assertions qui toutes tendent à identifier les qualités éminentes du style poétique avec ce que nous avons constamment appelé la grandeur. En effet, quelles sont les formes ou les expressions qu'Aristote interdit à l'orateur comme exclusivement poétiques? Quelles sont celles qu'il lui recommande au contraire comme propres à ajouter au langage oratoire un certain mouvement ou un certain coloris poétique dont l'éloquence a quelquefois besoin? Ce sont toujours des formes ou des expressions de nature à agrandir la pensée, soit dans un sens, soit dans un autre. Voici quelques exemples en preuve. L'orateur, dit Aristote, évitera les mots doubles (la plaine de la mer *à la couleur azurée*, κυανόχροων) qui refroidissent le style et qui sont poétiques [2]. Il se gardera d'employer des épithètes ou trop longues ou trop fréquentes. On peut bien, en poésie,

[1] *Poétique*, chap. XXII, § 14, traduction française de M. B. Saint-Hilaire, p. 123.

[2] *Rhetorique*, liv. III, chap. III, § 1er.

dire *le lait blanc;* mais les épithètes surabondantes font évidemment, en prose, l'effet de la poésie [1]. Telle métaphore qui convient au poëte tragique est déplacée dans la bouche de l'orateur ; ainsi Gorgias avait tort quand il parlait à une hirondelle comme il eût fait à une jeune fille [2]. Les longues circonlocutions sont des tournures poétiques qui, dans un discours, trompent l'auditeur et l'entraînent à de téméraires décisions [3]. — Assurément allonger les mots, redoubler les épithètes, amplifier l'objet par la métaphore. dérouler les plis de la phrase, tout cela, qu'Aristote en avertisse ou non, c'est agrandir l'expression et, par l'expression, la pensée. Et ce qui achève de prouver qu'aux yeux d'Aristote le style poétique est un langage agrandi, c'est qu'il autorise l'orateur à recourir accidentellement aux formes poétiques quand il s'agit de donner de l'ampleur à l'élocution ou de produire de grands effets, soit de pathétique, soit d'enthousiasme. « Voulez-vous, dit-il, donner de l'ampleur au style (ὄγκον τῆς λέξεως)..., employez le pluriel pour le singulier, à la façon des poëtes. Bien qu'il n'y ait qu'un port, ils disent : « Dans les ports des Achéens. » Et encore : « Voici les plis nombreux d'une tablette [4]. » Et ailleurs : « Les mots doubles, les épithètes nombreuses, les mots étrangers surtout conviennent au

[1] *Rhétorique,* liv. III, chap. III, § 3. Comparez l'interprétation de M. N. Bonafous avec la savante interprétation que M. Barthélemy Saint-Hilaire vient de publier de *la Rhétorique d'Aristote,* 2 vol. in-8o. Paris, Ladrange, 1870.

[2] *Rhétorique,* liv. III, chap. III, § 4.

[3] *Rhétorique,* liv. III, chap. V, § 3.

[4] *Rhétorique,* liv. III, chap. VI, § 1er.

langage pathétique. On permet à un orateur entraîné par la passion de dire qu'un malheur est aussi grand que le ciel.... On peut le faire aussi quand on s'est emparé des auditeurs et qu'on les a remplis d'enthousiasme... C'est ainsi qu'on parle dans l'enthousiasme, et c'est aussi avec un pareil sentiment d'enthousiasme que les auditeurs entendent ces paroles. Dans ces passages, le style s'est rapproché de la poésie, parce qu'il y a dans la poésie comme un souffle divin [1]. »

Je ne pousserai pas plus loin cet examen de la doctrine d'Aristote sur le beau ; je ne rechercherai pas quelles en sont dans le détail les erreurs et les lacunes ; ce serait sortir des bornes que je me suis tracées et m'exposer à exagérer la signification de textes rares ou brefs. Il me suffit d'avoir constaté qu'Aristote, en adoptant une théorie spiritualiste, idéaliste, et fondée à peu près sur les mêmes principes que celle de Platon, n'a pas contredit la nôtre, mais tout au contraire nous a encouragé par son exemple, peut-être plus qu'il ne l'aurait voulu, à suivre selon nos forces les traces de l'auteur du *Banquet*. Cependant, avant de quitter Aristote, il est très-important de savoir si, dans sa *Rhétorique*, qui a gardé l'autorité et l'influence d'une œuvre de génie, il ne condamne pas ce que nous avons osé écrire sur la philosophie de l'éloquence. Résumons donc rapidement et apprécions sa théorie de l'art oratoire.

La rhétorique, dit Aristote, est une science comme la dialectique : mais ni l'une ni l'autre science n'a

[1] *Rhétorique*, liv. III, chap. VII, § 4.

d'objet scientifique déterminé. A vrai dire même, il n'y a personne qui ne possède l'une et l'autre dans une certaine mesure ; car tous entreprennent jusqu'à un certain point d'attaquer une opinion ou de la soutenir, d'accuser ou de défendre. Mais dans la foule des hommes, les uns le font au hasard et sans règle, les autres par une habitude qu'ils tiennent de l'exercice. Puisque ces deux manières existent, il est évident qu'on pourrait les soumettre à une marche et à des règles certaines [1]. La logique enseigne à démontrer les choses purement scientifiques ; elle guide la dialectique. Mais l'orateur, ayant à parler d'une science devant certains hommes, ne pourrait pas facilement, par le seul moyen de la science, lors même qu'il la connaîtrait parfaitement, persuader ses auditeurs, car le langage propre de la science est réservé à l'enseignement [2]. La rhétorique lui apprendra à voir dans chaque sujet ce qui s'y trouve de propre à persuader. Ainsi la rhétorique est la faculté qui découvre naturellement et la science qui enseigne méthodiquement comment et par quoi l'orateur persuade ; sa fonction propre n'est donc pas de persuader [3].

Persuader est l'œuvre de l'orateur. L'orateur (ou l'homme éloquent) est donc, suivant Aristote, celui qui sait à la fois, par une faculté naturelle et par la science acquise, ce qu'il y a dans chaque sujet de propre à persuader. Mais à quoi donc sera utile la science qu'il possède ? A soutenir le juste et le vrai

[1] *Rhétorique*, liv. Ier, chap. Ier, § 1, traduction de M. N. Bonafous.
[2] *Id.*, ibid., § 6.
[3] *Id.*, ibid., § 7.

qui sont préférables à leurs contraires, ou tout au moins le vraisemblable, lequel d'ailleurs est connu par la même faculté que le vrai [1].

Or, les choses qu'on veut persuader, on veut les persuader à quelqu'un. Les unes sont par elles-mêmes et tout d'abord persuasives et convaincantes ; les autres ne semblent persuasives que lorsqu'elles sont prouvées par d'autres qui le sont elles-mêmes. La dialectique ne prend pas pour objets de ses raisonnements les premières choses venues, car il en est qui semblent probables même à des idiots, mais celles qui ont besoin de démonstration. Quant à la rhétorique, elle trouve sa matière dans les choses qu'on a coutume de mettre en délibération [2].

Ainsi, il est évident que les règles de la rhétorique ont pour objet les preuves, et que la preuve est une sorte de démonstration [3]. Les preuves sont ce qu'il y a de plus essentiel [4]. Or, les preuves sont de trois espèces. Les unes dépendent des mœurs de l'orateur ; les autres des divers sentiments qu'on inspire à l'auditeur ; les autres enfin du discours lui-même, en tant qu'on démontre ou qu'on semble démontrer [5]. Pour démontrer ou paraître démontrer, la dialectique n'a que deux arguments : l'induction et le syllogisme réel ou apparent. Il en est de même de la rhétorique, puisque l'exemple est une induction et l'enthymème

[1] *Rhétorique,* liv. Ier, chap. Ier, § 6.
[2] *Id,*, ibid., chap. II, § 6.
[3] *Id.,* ibid., chap. Ier, § 5.
[4] *Id.*, ibid., § 4.
[5] *Id.,* ibid., chap. II, § 3.

un syllogisme. Or j'appelle enthymème, dit Aristote, un syllogisme oratoire et l'exemple une induction oratoire [1].

L'orateur prouve par les mœurs lorsqu'il parle de manière à inspirer de la confiance dans son caractère personnel ; car l'homme honnête nous persuade mieux et plus vite dans toutes les circonstances en général, mais surtout quand la vérité n'est pas facile à saisir et qu'elle reste dans le doute. C'est dans l'honnêteté de l'orateur que consiste pour ainsi dire toute la force de la persuasion [2].— L'orateur prouve par le moyen des auditeurs lorsqu'il excite les passions ; car nos jugements ne sont pas les mêmes quand nous cédons à la douleur ou à la joie, à l'amitié ou à la haine [3]. Cependant, il serait juste de ne combattre que par les choses elles-mêmes. Tout ce qui est en dehors de la démonstration est donc inutile ; et cependant, à cause de la corruption de l'auditeur, tout cela est d'une grande importance [4]. — Dans tout enseignement il y a une certaine nécessité à s'occuper du style, car pour démontrer, il importe jusqu'à un certain point de parler de telle ou telle manière ; mais cela n'est pas absolument nécessaire. C'est plutôt une fantaisie, un désir de plaire à l'auditeur. Aussi ne s'en préoccupe-t-on pas dans l'enseignement de la géométrie. — Quant à l'action, l'élocution la remplacera

[1] *Rhétorique*, liv. Ier, chap. II, § 5. — Voir M. E. Havet, *Étude sur la Rhétorique d'Aristote*, p. 33.

[2] *Id.*, ibid., § 3.

[3] *Id.*, ibid.

[4] *Id.*, liv. III, chap. Ier, § 3.

lorsqu'elle sera devenue un art. L'action est un talent de nature qui dépend peu de l'art, tandis que c'est de l'art que vient l'élocution [1].

D'après ce résumé succinct, mais exact, il est facile de démêler l'idée qu'Aristote se formait de l'éloquence. Il la considérait, ce semble, beaucoup plus comme une science que comme un art, bien qu'il admît des beautés oratoires. Il nomme expressément la rhétorique une science ; et s'il ne lui attribue pas tel objet scientifique particulier, cependant il montre bien qu'elle constitue cette science particulière de la démonstration persuasive dont toutes les autres sciences ont besoin plus ou moins pour se répandre largement. En outre, l'orateur, tel qu'il l'a conçu, étant le défenseur du vrai et du juste, doit, par conséquent, posséder la science du juste et la science du vrai. Enfin, cet orateur, qui se propose d'agir sur des âmes de différents âges et de conditions diverses, ne peut se passer des lumières scientifiques de la psychologie ; et Aristote les lui croit à tel point indispensables qu'il les a réunies dans de nombreux et profonds chapitres sur les passions. Jusque-là donc l'orateur d'Aristote est, sans contredit, un savant qui se sert du vrai dans l'intérêt du vrai, ou tout au moins du vraisemblable. Cet orateur est donc bien distinct de l'artiste qui, d'après Aristote lui-même, a pour objet de représenter le beau et pour fin de charmer les autres hommes par un plaisir pur et honnête.

Mais il y a plus : Aristote ne balance pas à soutenir

[1] *Rhétorique*, liv. III, chap. 1er, § 3.

que dans l'éloquence ce qu'il y a d'essentiel et de nécessaire, c'est uniquement la partie scientifique. Cependant il est bien obligé d'avouer, en dépit qu'il en ait, que la preuve logique ne suffit pas au discours oratoire et qu'il y faut joindre l'argument persuasif, c'est-à-dire les mœurs de l'orateur, le pathétique, le style agrandi et parfois poétique, et même l'action, en attendant du moins qu'une élocution plus achevée rende l'action superflue. C'est reconnaître que, pour produire la persuasion, l'art et le beau doivent prêter secours à la science et au vrai. En effet, et nous pensons l'avoir assez démontré, le caractère de l'orateur, la puissance pathétique, le style, l'action ne sont, sous des formes diverses, que la belle expression de la vérité que l'orateur s'efforce de faire accepter. Ainsi, aux yeux d'Aristote comme aux nôtres, l'éloquence est une science qui se sert du vrai et du beau dans l'intérêt du vrai. De nouveau Aristote répète Platon. Par malheur il ne s'aperçoit pas qu'il reproduit le fond même des doctrines du *Phèdre*, et il ne le reproduit pas assez ; de sorte que tout en le reproduisant, il l'altère. Lorsqu'il dit, avec raison, que toute la persuasion consiste en quelque sorte dans l'honnêteté de l'orateur, il ne remarque pas que cette honnêteté agit sur l'auditeur, non certes à titre de preuve, car le plus honnête homme peut se tromper, mais à titre de beauté morale, réfléchissant la beauté du juste et du vrai, exerçant la même séduction que le vrai et le juste, et enchaînant les âmes par un charme pareil à celui de ces objets idéaux. C'est là un de ces phénomènes de fécondité esthétique si merveilleusement

analysés par Platon. Cette fécondité, cette puissance d'assimilation par laquelle une belle âme convaincue embellit et convainc autour d'elle d'autres âmes par l'influence souveraine de sa beauté et de sa conviction, Aristote, dans sa *Rhétorique,* la comprend mal et plus souvent encore ne la comprend pas. Je ne lis pas sans étonnement cette page où il a écrit que tout ce qui est en dehors de la démonstration est inutile et n'a d'importance qu'à cause de la corruption (μοχθηρίαν) de l'auditeur. Mieux saisir la vérité quand elle éclaire et échauffe que quand elle éclaire seulement ; se laisser plus aisément persuader par l'orateur qui croit et aime ardemment la vérité que par l'orateur qui ne fait que la croire ; mieux embrasser la vérité quand elle revêt ses expressions les plus belles que quand elle se dépouille de ses rayons, est-ce donc là être pervers ou corrompu ? Eh ! non, c'est être homme, c'est-à-dire capable de sentir le beau en même temps que de le connaître : c'est avoir une nature esthétique en même temps que logique et raisonnable. Voilà ce qui échappe à l'auteur de *la Rhétorique;* voilà le grave défaut qui nous gâte ce livre excellent. Car enfin est-il bien digne d'un tel philosophe de faire à la corruption humaine, comme il l'appelle, tant et de si larges concessions ? Il faut que les admirateurs d'Aristote en conviennent : en ce point l'élève est inférieur à son maître. Or, cette infériorité vient de ce que, chez Aristote, le penseur domine trop l'artiste.

Mais dans *la Poétique,* l'artiste avait eu le dessus, et, prenant l'avantage sur Platon, il avait défini le beau avec une précision scientifique et restitué à la

passion la place et le rôle légitimes qui lui appartiennent sur la scène tragique. En esthétique comme en métaphysique, Platon et Aristote se corrigent et se complètent mutuellement. A eux deux ils ont trouvé et posé les principes essentiels de la science du beau. Ceux qui sont venus depuis n'ont eu qu'à marcher plus avant dans une voie déjà bien tracée et largement ouverte ; si quelqu'un d'entre eux l'oublie, notre devoir sera de le rappeler.

CHAPITRE III[1]

Théories de Plotin et de saint Augustin.

L'esthétique de Plotin résulte de sa dialectique. — Matière, principe du désordre, du mal et de la laideur; forme, principe de l'ordre et de la beauté, et aussi force ou puissance d'engendrer la détermination et la vie. — Explication par la forme et par la force; c'est-à-dire par l'ordre et par la puissance invisible : 1° de la beauté du corps de l'homme et de celle des autres corps; 2° de la beauté morale ; 3° de la beauté intellectuelle. — Toute cette doctrine spiritualiste anéantie par le mysticisme et par le panthéisme de Plotin. Preuves : conséquences de la théorie des hypostases et des émanations : nulle cause, nulle force, nulle beauté vivante dans Plotin. — Ses idées sur l'art. — Ce que Plotin a fait de l'esthétique de Platon.

Théorie de saint Augustin. Ses livres sur le beau; perdus. — Vues contenues dans ses divers ouvrages. Dialectique. Dieu beau par l'unité et la multiplicité de ses attributs. — Définition du beau. — Beauté de Dieu source de toutes les autres, forme des formes. — Vif sentiment de l'ordre en tant qu'élément du beau. — Saint Augustin pur platonicien. — Fin de l'examen des théories antiques sur le beau.

Une des forces du spiritualisme, comme l'un des signes de sa vérité, c'est qu'en même temps qu'il affirme le beau, il l'explique et le ramène à ses principes mieux que toute autre doctrine. Une des impuissances du panthéisme et du mysticisme, comme l'une des marques de leur fausseté, c'est que, lors même qu'ils proclament l'existence du beau, ils en suppriment l'essentiel caractère et en rendent toute explication impossible, ce qui revient à le nier. Spiritua-

[1] Je me sers, dans ce chapitre, de l'excellente traduction des *Ennéades*, par M. N. Bouillet, dont j'ai pu signaler publiquement les rares mérites. (Voir le *Journal des Savants,* cahiers de septembre 1858 et d'octobre 1859.) — Pour le texte, je suis l'édition grecque-latine, complète en un volume, d'Ambroise-Firmin Didot. Paris, 1855.

liste, panthéiste et mystique à la fois, Plotin a montré, dans un même système, cette force et cette impuissance. Par l'une, il confirme les vues de Platon et d'Aristote sur le beau ; par l'autre, il ruine ce qu'il avait d'abord fondé et dévoile d'avance l'erreur de ces partisans modernes de l'identité des substances, qui s'imaginent tirer de leurs principes stériles des résultats esthétiques que seule peut fournir la philosophie de l'âme libre et personnelle.

Quoique Plotin ait consacré un livre particulier de la première *Ennéade* à l'étude du beau, cette question est presque partout présente dans ses écrits ; et pour savoir comment il l'a résolue, il est nécessaire d'avoir approfondi toute sa doctrine. C'est qu'aux yeux de Plotin, comme aux yeux de Platon son maître, le but suprême de la philosophie, c'est la connaissance du bien, et que le chemin du beau est la première étape de la route qui conduit au bien, c'est-à-dire à Dieu lui-même. Sous une première forme simple et élémentaire, la dialectique, prenant pour disciples les musiciens, les amants, tous ceux qui sont nés sensibles à la beauté, les élève du beau sensible au beau intelligible, de la sensation à l'intuition, du particulier au général, de la beauté réelle à la beauté absolue et idéale, en un mot de la matière indéterminée, changeante et multiple, à la forme déterminée, immuable et essentiellement une. La seconde dialectique, celle qui, sans être la philosophie même, en constitue la partie la plus haute, achève l'œuvre de la première : elle se charge de ceux qui de musiciens et d'amants sont devenus philosophes, ou de ceux qui

l'étaient naturellement; et, après les avoir affermis dans la région du beau, elle les conduit de cette sphère où règne encore la pluralité et où paraît conséquemment quelque ombre de matière, jusqu'au sommet dernier de l'échelle de l'être où, sans matière, sans forme, sans pluralité, sans beauté même et même sans aucun attribut quel qu'il soit, réside l'innommable Unité. L'Un n'est pas beau, l'Un est au-dessus du beau parce qu'il n'a ni forme ni matière. Puisque Plotin ramène le beau à la forme et à la matière unies dans de certaines conditions, en étudiant sa double théorie de la matière et de la forme, nous y découvrirons sa pensée sur le beau [1].

La matière, dit Plotin, est le fond (βάθος) de chaque chose : elle est le sujet qui, en revêtant la forme, devient l'être. La matière isolée de la forme et réduite à elle-même, que serait-elle ? En elle-même la matière n'est ni âme, ni intelligence, ni vie, ni raison des choses, ni limite. C'est une espèce d'indéfini dépourvu de puissance active, n'ayant pas même la force de fuir la forme. La matière ment dans tout ce qu'elle paraît être. L'esprit de l'homme a beaucoup de peine à la concevoir, ou plutôt il ne la conçoit pas : quand il essaye d'y penser au moyen d'un certain raisonnement bâtard, il ne reçoit que l'impression de l'informe (τύπος τοῦ ἀμόρφου). C'est que la matière n'est par elle-même que l'indéterminé, l'indéfini, le non-être. Mais ce qui ne possède rien, ce qui est l'indigence même (πενία) est

[1] *Ennéades*, I, liv. III, chap. I à VI; V, liv. VIII, chap. VIII. — Traduction française de M. N. Bouillet, t. Ier, p. 63-69; t. III, p. 120-121. Paris, Hachette, 1857, 1859, 1860.

nécessairement le mal. La matière est l'indigence de la sagesse, de la vertu, de la beauté, de la vigueur, de la figure, de la forme, de la qualité. Comment une chose pareille ne serait-elle pas difforme, absolument laide, absolument mauvaise? La matière est le non-être; elle est étrangère à la beauté de l'être : elle est donc la laideur. — Plotin se trompe ici : le non-être n'étant rien ne saurait être laid, car être laid c'est être quelque chose. Mais cette erreur est ailleurs corrigée, et voici comment. La matière absolue et pure n'existe pas; il implique que le rien existe. La matière est donc toujours réunie à une forme. Mais partout où elle pénètre, elle apporte avec elle son indétermination, ses ténèbres, sa pluralité indéfinie et désordonnée, et c'est de la sorte qu'elle engendre positivement la laideur. Si elle ne produit pas la laideur et le mal dans le monde intelligible où nous la trouvons comme sujet des formes idéales, c'est que ces formes, ces essences lui imposent la détermination supérieure qui est le caractère des archétypes. Toutefois, même là-haut, la matière est encore l'indéterminé : seulement c'est l'indéterminé idéal. Ici-bas, chaque chose, chaque image de l'être est éloignée de l'être : elle est par conséquent plus indéterminée, plus dans le mal, plus dans la laideur. Or, l'indéterminé est tout ce qui n'est ni ordonné, ni un ordre. — D'où il résulte que selon Plotin, la laideur c'est l'être en désordre [1].

Maintenant, qu'est-ce que la forme? Précisément le

[1] *Ennéades*, II, liv. IV, tout entier; III, liv. V, chap. I; *id.*, liv. VI, chap. VI à XIX. — Traduction de M. Bouillet, t. Ier, p. 195 à 222; t. II, p. 114; *id.*, ibid., p. 138 à 168.

contraire de tout ce qu'est la matière. La forme, quand elle entre dans la matière, lui apporte tout ce qu'elle possède elle-même : la quantité, la qualité, la détermination, en un mot l'ordre. La forme est essence, nombre, raison. Mais les choses qui sont des nombres et des raisons sont exemptes de toute indétermination ; car ce sont des déterminations, des ordres, des principes d'ordre pour le reste ; or, ces principes n'ordonnent pas des objets déjà ordonnés, ni des ordres ; la chose qui reçoit l'ordre est autre que celle qui le donne, et les principes dont l'ordre dérive sont la détermination, la limitation, la raison. Mais la détermination c'est la beauté même. En venant se joindre à la matière, la forme coordonne les diverses parties qui doivent composer l'unité, les combine et par leur harmonie produit quelque chose qui est un. Quand un tel objet est arrivé ainsi à l'unité, la beauté réside en lui. — On le voit : Plotin définit la beauté par cette unité de la forme qui impose l'harmonie aux éléments variés de l'être ; et cette unité variée et harmonieuse, il l'appelle l'ordre, comme Aristote et comme Platon. C'est définir la beauté par l'ordre autant, pour le moins, que par l'unité et par la forme [1].

Mais sa pensée est plus profonde encore. Cette forme, qui est la cause de l'unité et de l'ordre, il en a sondé la nature intime et métaphysique. Il a compris mieux peut-être que Platon, mais très-certainement mieux qu'Aristote, que la forme qui crée la beauté par l'unité variée doit être belle elle-même, et

[1] *Ennéades*, II, liv. IV, chap. IV, V, XV. — Traduction de M. Bouillet. t. Ier, p. 198, 199, 219, 220.

qu'elle n'est vraiment belle que si elle possède en elle-même, à titre de force ou de puissance active, la faculté d'engendrer le beau à sa propre image. On n'a fait qu'effleurer la théorie de Plotin lorsqu'on dit qu'il met le beau dans l'unité ou dans la forme. Il importe d'aller plus loin et d'ajouter que cette forme dont il parle est éminemment une force informante, une puissance tantôt morale, tantôt plastique de communiquer l'ordre et le mouvement de la vie. Chez Aristote, dans le *Traité de l'Ame*, la forme sans la matière n'est plus rien; chez Plotin, la forme est par elle-même un principe. Tandis que la matière est stérile, la forme est une énergie féconde; c'est elle-même qui se communique, qui se donne, qui façonne l'objet destiné à refléter sa beauté. L'essence de la forme est d'agir, d'opérer et de produire par sa présence seule, comme si l'harmonie faisait par elle-même vibrer les cordes de la lyre. Dans l'intelligence, il y a une partie qui est la forme de l'âme : c'est l'intelligence considérée comme forme; il y en a une autre qui donne la forme et qui possède en soi tout ce qu'elle donne [1]. Par là se complète la définition du beau de l'auteur des *Ennéades* : le beau, selon Plotin, c'est 1° la forme une et variée, ou l'ordre même de chaque être; c'est 2° la puissance, l'énergie, la force qui, dans ce même être, crée cette même forme. Et voilà notre propre définition qui se retrouve une troisième fois dans l'histoire des systèmes : le beau, c'est la puissance de

[1] *Ennéades,* III, liv. VI, chap. XIX; V, liv. IX, chap. VI; *id.,* ibid., chap. III. — Traduction de M. Bouillet, t. II, p. 169; t. III, p. 140 et 135.

chaque être se déployant conformément à l'ordre de son genre.

Au moyen de ces deux seuls éléments, la force vivante et l'ordre idéal du genre, Plotin rend compte de toutes les beautés de l'univers, depuis celle d'un caillou jusqu'à celle de l'âme vertueuse, depuis celle d'Hélène jusqu'à celle de la parfaite intelligence. Il croit que toutes les beautés, si diverses qu'elles paraissent, se ramènent à de communs principes, et il justifie sa croyance par une remarquable interprétation rationnelle des faits.

Selon Plotin, la première question à résoudre est celle-ci : quel est le principe dont la présence dans un corps y produit la beauté ? En effet. dit-il, les mêmes corps nous paraissent tantôt beaux, tantôt dépourvus de beauté, en sorte qu'être corps est une chose fort différente d'être beau. Et il répond : les objets sensibles sont beaux parce qu'ils participent à une forme (μετοχῇ εἴδους). Quelques lignes plus loin, la même solution du problème reparait dans les termes suivants : les corps deviennent beaux par leur participation à une raison (κοινωνίᾳ λόγου) qui leur vient de Dieu. Mais le livre sur le beau qui nous offre ces deux formules n'en contient pas le développement : il faut l'aller chercher ailleurs dans des passages épars et très-différents. En ce qui regarde la beauté physique de l'homme et de la femme, celle d'Hélène, celle des charmantes créatures comparables à Vénus et celle de Vénus elle-même, elle n'est autre chose que l'image de la forme idéale, de l'archétype intelligible de la beauté du corps humain. Cette beauté possédée par le prin-

cipe créateur passe dans l'objet que crée ce principe. Or, ce principe c'est l'âme, non pas l'âme végétative, mais l'âme raisonnable engendrant l'animal. La forme idéale réfléchie par l'âme raisonnable y devient raison séminale. Au moyen de sa force génératrice, l'âme reproduit la raison séminale dans le corps. « Elle façonne dans le corps une forme à sa propre ressemblance. Elle modèle ainsi, autant que le comporte la nature du corps, une image de l'homme..., un homme inférieur (l'homme sensitif, animal) qui possède la forme de l'homme, ses raisons, ses mœurs, ses dispositions, ses facultés, mais d'une manière imparfaite. » « Ainsi l'âme individuelle, en suivant les lignes déjà tracées dans l'idéal, organise les membres dessinés déjà par l'Ame universelle. » Et l'âme en formant le corps de cette manière le fait beau, puisqu'elle est belle elle même; elle y répand la symétrie et la proportion sensibles, qui répondent à la symétrie et à la proportion intelligibles. Les imperfections physiques ne sont pas son ouvrage : « la raison séminale ne contient pas de défauts, celui de boiter par exemple. Ces défauts ne se produisent que dans la génération, quand la raison (ou forme) ne domine pas la matière [1]. » — Que signifie cette théorie, sinon que la beauté physique n'est que l'image, c'est-à-dire la manifestation, c'est-à-dire encore l'expression de la puissance génératrice de l'âme procédant conformément à l'ordre idéal du type? Et c'est ce que nous

[1] *Ennéades,* I, liv. VI, chap. I, II; V, liv. VIII, chap. II, III; VI, liv. VII, chap. V, VIII; V, liv. IX, chap. XI, X. — Traduction de M. Bouillet, t. Ier, p. 99, 101, 102; t. III, p. 109, 111, 423, 145, 143.

avons nous-même soutenu. Plotin, il est vrai, a avancé quelque part que la proportion n'est pas une des conditions nécessaires de la beauté; et nous prétendons le contraire. Mais Plotin se dément parfois lui-même; et si l'on regarde non pas aux accidents, mais aux habitudes de sa pensée, on reconnaîtra que la proportion est à ses yeux un des éléments essentiels de la belle forme.

Les êtres des genres inférieurs sont physiquement beaux, quoique à un degré moindre, par les mêmes caractères que l'homme. Plotin l'a compris et montré. L'intelligence divine renferme, dit-il, les formes idéales de tous les animaux, celle du cheval aussi bien que celle de l'homme, et la nature réalisant ces formes engendre de beaux animaux. Le végétal a lui aussi sa forme intelligible. La raison essentielle du végétal, raison qui le constitue, est une espèce de vie et une espèce d'âme. La vie est forme et la forme est beauté : les végétaux d'ici-bas sont beaux parce qu'ils présentent des traces de la vie et de la forme du végétal premier. Mais il y a plus : la Terre elle-même a, dans le monde intelligible, son type essentiel qu'elle s'efforce d'imiter sous une forme visible. La naissance des pierres et l'accroissement qu'elles prennent, la formation intérieure des montagnes, ne sauraient avoir lieu si une raison animée ne les produisait par un travail intime et caché. Cette raison, c'est la forme idéale de la terre (εἶδος τῆς γῆς), forme analogue à la force qu'on nomme nature dans les arbres. Et l'on conçoit que la Terre intelligible doit posséder la vie à un plus haut degré encore que la terre visible, parce que la vie

rationnelle de la terre est la Terre en elle-même (αὐτογῆ). De même, le principe qui produit le feu est une raison, puisqu'elle donne une forme. Qu'est-il donc? C'est une âme capable de produire le feu, c'est-à-dire une raison et une vie. Ainsi le principe qui engendre le feu dans notre monde est une vie ignée (ζωὴ πυρίνη), un feu plus réel que le nôtre. Il y a une raison pareille dans les autres éléments, l'air et l'eau. — Nous le voyons : d'après Plotin, le monde réel est l'image d'un monde idéal dont il reflète la beauté, parce qu'il en reproduit la vie animée, la puissance active et l'ordre rationnel [1]. Ame et vie, puissance et action, raison et ordre réglant l'action et déterminant la vie, tels sont dans la doctrine des *Ennéades* les éléments du beau. Mais, je le répète, quiconque veut bien saisir cette esthétique doit non point s'en tenir au Περὶ τοῦ καλοῦ, mais embrasser le système tout entier. Rarement Plotin épuise une question à l'endroit même où il la pose: le lecteur qui ne l'a étudié que dans un fragment de vingt pages ne le connaît pas et le juge mal.

C'est ainsi que sa théorie de la beauté morale est à peine esquissée dans le sixième livre de la première *Ennéade*. Elle y contredit même, sur certains points importants, la théorie des vertus développée dans la même *Ennéade*, au livre second. Là Plotin nie qu'il puisse y avoir proportion dans la vertu, puisqu'on n'y trouve ni grandeur, ni nombre; ici, au contraire, la vertu est considérée comme une puissance qui soumet notre

[1] *Ennéades*, VI, liv. VII, chap. VIII à XII. — Traduction de M. Bouillet, t. III, p. 425-437.

âme à la détermination et à la mesure, caractères qui comprennent incontestablement la proportion. « Si les vertus civiles, dit Plotin, ornent réellement notre âme, c'est parce qu'elles règlent et modèrent nos appétits, qu'elles tempèrent nos passions, qu'elles nous délivrent des fausses opinions, qu'elles nous enferment dans de justes limites, et qu'elles sont elles-mêmes déterminées par une sorte de mesure. Cette mesure, qu'elles donnent à notre âme comme une forme à la matière, ressemble à la mesure des choses intelligibles ; c'est comme un vestige de ce qu'il y a là-haut de plus parfait. Ce qui n'a aucune mesure, n'étant que matière informe, ne peut aucunement ressembler à la divinité [1]. » Voilà la pensée constante de Plotin, celle qui circule dans toutes les parties de son système, et nous y trouvons la confirmation de ce que nous avons dit sur les principes de la beauté morale.

Au-dessus des vertus civiles Plotin met la vertu intellectuelle, qui se confond à ses yeux avec la beauté intellectuelle. Cette beauté, l'âme l'obtient en se tournant vers Dieu. En s'éloignant du corps, en se purifiant, l'âme conquiert l'intuition de l'intelligible, l'image de l'intelligible produite et réalisée en elle. Ainsi purifiée, elle devient une forme, une raison, une essence incorporelle, intellectuelle ; elle appartient tout entière à la divinité, en qui se trouve la source du beau. Ramenée à l'intelligence, l'âme voit donc croître sa beauté : en effet, sa beauté propre, c'est

[1] *Ennéades*, I, livre II tout entier. — Traduit de M. Bouillet, t. Ier, p. 51-62.

l'intelligence avec ses idées[1]. — Mais si l'on se rappelle que Plotin voit dans la forme la cause de tout ordre et de toute détermination ; si l'on remarque en outre qu'il nomme l'intelligence la forme par excellence et la beauté de l'âme, on ne pourra ne pas convenir qu'au fond sa définition de la beauté intellectuelle revient à celle-ci : l'âme intelligente déployant toute sa puissance de connaître et l'exerçant conformément à l'ordre idéal des intelligibles qui se reflète en elle.

Cependant la beauté intellectuelle de l'âme n'est pas encore sa suprême perfection, ni son bien suprême. Il faut qu'elle aille plus haut et qu'elle se rende semblable au bien qui est au-dessus de l'intelligence et du beau. Comment y réussir ? En supprimant en soi-même tout ce qui est multiple et tout ce qui nous empêche d'être un comme l'unité absolue. « L'âme doit donc écarter d'elle-même tout mal, tout bien même, en un mot toute chose quelle qu'elle soit, pour recevoir Dieu seule à seul. Quand l'âme obtient ce bonheur et que Dieu vient à elle..., alors plus d'intervalle, de dualité, tous deux ne font qu'un ; impossible de distinguer l'âme d'avec Dieu, tant qu'elle jouit de sa présence... Dans cet état, l'âme ne sent plus son corps ; elle ne sent plus si elle vit, si elle est homme, si elle est essence, être universel ou quoi que ce soit au monde... L'âme est alors ce qu'elle affirme, ou plutôt elle n'affirme rien que plus tard. En cet état elle voit Dieu autrement que par la pensée. Alors l'âme ne se meut plus, parce que Dieu n'est pas en mouve-

[1] *Ennéades*, I, liv. VI, chap. VI à IX; III, liv. VI, chap. VI. — Traduction de M. Bouillet, t. Ier, p. 107, 111, 113; t. III, p. 139.

ment ; à proprement parler, elle n'est plus âme, parce que Dieu ne vit pas, mais est au-dessus de la vie ; elle n'est pas non plus intelligence, parce que Dieu est au-dessus de l'intelligence ; car il doit y avoir assimilation complète (entre l'âme et Dieu). Enfin l'âme ne pense même pas Dieu, parce que dans cet état elle ne pense pas du tout. A cette hauteur, elle est un seul et même être avec Celui à qui il ne faut rien attribuer sous peine de le diminuer, auquel on ôte le privilége d'être le bien dès qu'on le proclame beau [1] ; » et l'âme étant telle réalise en elle-même le bien, et est parfaite.

Voilà l'extase néo-platonicienne ; voilà cette contemplation étrange dans laquelle l'âme enivrée d'enthousiasme et d'amour connaît Dieu non plus par sa raison qu'elle a dépouillée, mais par je ne sais quel incompréhensible contact qui la confond avec son objet. Que cet anéantissement, que cet engloutissement de l'être humain dans l'unité indéterminée d'un absolu sans attributs, exclue rigoureusement toute ombre de beauté, rien n'empêche de le concéder à Plotin. Il proclame ainsi une fois de plus que le beau est puissance vivante et ordre déterminé, et que là où manquent l'ordre et la vie, tout vestige de beauté a disparu. Mais que, ces choses ôtées, le bien n'en existe que plus complet et n'en apparaisse que plus achevé et parfait, ma raison le nie de toutes les forces qui sont en elle. C'est le cri de ma conscience que pour réaliser le bien en moi, tout le bien dont je suis capable, mon

[1] *Ennéades*, VI, liv. VII, chap. XXXIV à XXXVII ; V, liv. V, chap. XII et XIII. — Traduction de M. Bouillet, t. III, p. 472 à 479 et 80-81.

âme a besoin de son intelligence et de sa liberté, de sa lumière rationnelle et de son énergie personnelle tout entières, aussi bien que de sa faculté d'aimer. Si je ne suis plus moi, si je ne suis plus une âme, le bien cesse soudain de m'être possible. Au contraire, si je suis une personne intelligente, aimante et librement active, et si ces trois forces marchent d'accord en moi, tout aussitôt le bien s'épanouit au sein de mon être comme son éclatante fleur. Mais au même instant mon âme devient belle, parce qu'elle revêt la puissance et l'ordre, ces deux signes de la beauté. Tout est donc faux, ou à peu près, dans la doctrine plotinienne de la perfection de l'âme : Plotin, égaré par sa dialectique effrénée, ne voit plus le bien que dans l'indétermination, que dis-je ! dans l'abolition de la personne ; il ne voit plus que, dans les régions morales, le beau n'est que le bien lui-même, resplendissant de son plus vif éclat. Sa théodicée, à laquelle nous arrivons, va nous révéler les dernières conséquences de cette double erreur et nous montrer le panthéisme achevant de détruire et comme d'effacer les principes d'esthétique que le spiritualisme lui avait d'abord inspirés.

Tandis que d'un côté Plotin conçoit le beau comme une force qui maîtrise elle-même, par l'unité de sa forme, la matière multiple et indéterminée, de l'autre, par sa théodicée, il supprime radicalement la force quelle qu'elle soit, divine et humaine, libre et mécanique, personnelle et purement individuelle.

En effet : examinons attentivement son Dieu en trois hypostases, puis le monde qui en sort, et voyons s'il

s'y rencontre une seule cause vraiment féconde, une seule force vraiment active.

D'abord, en vertu de cette dialectique qui ne consent pas à s'arrêter tant qu'elle aperçoit devant elle quelque pluralité, on doit tout ramener à Celui qui est essentiellement un, qui est en dehors de toute multiplicité, dont la simplicité est la plus grande possible. Celui-là est le premier principe, la puissance qui engendre tout ce qui est. Toutefois, comme l'Un est immobile, c'est sans consentement, sans volonté, sans aucune espèce de mouvement qu'il produit l'hypostase qui tient le second rang. Il ne pense pas, il n'a pas conscience de lui-même, il est sans énergie active (ἀνέργητον), il est sans forme, il est indéterminé. Quiconque cherche à en parler dignement doit tout retrancher [1]. — Voilà qui est clair : Plotin enlève à l'Un jusqu'au plus petit vestige d'existence et de puissance. Qu'après cela il nomme encore son principe la cause des causes, il est libre : mais nous sommes bien avertis qu'appliqué à la chose dont il parle, ce mot est un contre-sens.

La seconde hypostase est l'Intelligence que l'Un, cause immobile, engendre par le rayonnement d'une lumière qui s'en échappe sans troubler sa quiétude. A en croire l'éblouissant langage de Plotin, l'Intelligence est belle, elle est une forme, elle est une cause ou force créatrice, elle est un être, être idéal plus réel que la réalité. « Ce principe est souverainement beau : il est beau tout entier, il l'est partout, en sorte

[1] *Ennéades*, V, liv. V, chap. IV à XII. — Traduction de M. Bouillet, t. III, p. 75 à 89.

qu'il n'y a pas une de ses parties qui soit dépourvue de beauté. » « Il fallait que le Dieu suprême annonçât son approche par une éclatante beauté, celle de l'Intelligence, comme il convenait à un grand roi. » « L'intelligence est le trône magnifique que l'Un s'est donné. » « L'essence engendrée par l'Un est une forme ; mais c'est une forme d'une parfaite beauté. » « L'intelligence prend la forme du bien en le pensant. » « L'Intelligence est l'image de l'Un. Elle lui ressemble comme la lumière ressemble au soleil ; mais l'Un n'a pas d'intelligence. » « Par sa conversion vers l'Un, ellle le voit, et cette vision constitue l'Intelligence. » « Évidemment l'Intelligence, par cela même qu'elle est réellement, pense les êtres et les fait exister ; elle est donc les êtres. » L'Intelligence n'est pas l'Ame : « l'Ame n'est que l'image de l'Intelligence[1]. » — Tous ces textes sont brillants ; ils ressemblent à un chant, presque à une poésie. Mais écartons tous ces prestiges, et voyons le fond. Quoi qu'en dise Plotin, l'Intelligence ne peut recevoir la forme de l'Un, puisque l'Un n'a aucune forme. Il implique qu'un objet révèle d'autant mieux la forme qu'il ressemble davantage à un autre objet dont l'absence de forme est toute la perfection. Ce n'est pas là pourtant la seule imporsibilité de cette théorie. Selon Plotin, l'Intelligence est un Démiurge : elle est une puissance de créer les êtres en les pensant ; mais penser simplement, concevoir

[1] *Ennéades*, V, liv. VIII, ch. VII; *id.*, liv. V, chap. III et VI; *id.*, liv. VI, ch. IV; *id.*, liv. Ier, chap. VI et VII; *id.*, liv. IX, chap. IV; *id.*, liv. Ier, chap. III. — Traduction de M. Bouillet, t. III, p. 120, 75, 74, 79, 97, 15, 137, 8.

n'est pas créer ; et la preuve, c'est que Plotin charge l'Ame universelle de créer effectivement ce que l'Intelligence a idéalement conçu. Enfin, pour comble d'inanité, l'Intelligence est distincte de l'Ame ; elle est au-dessus de l'Ame ; elle préexiste à l'Ame au moins logiquement, sinon chronologiquement ; d'où il résulte que l'Intelligence est une forme, une puissance sans support substantiel et qu'ainsi elle n'a pas d'existence. Donc, en dépit du plus splendide langage, l'Intelligence, la seconde hypostase de la trinité de Plotin, n'est ni une forme, ni une cause, ni une force, ni un être. Que devient alors sa souveraine beauté ?

Quant à la troisième hypostase, l'Ame universelle, elle est engendrée par la seconde, comme celle-ci est engendrée par l'Un. « L'Ame est la vie qui s'échappe de l'Intelligence pour former une troisième hypostase. » « L'Ame est avec l'Intelligence dans le même rapport que la matière avec la forme. Or, la matière même de l'Intelligence est belle, parce qu'elle a une forme intellectuelle et qu'elle est simple. » « L'Ame tient sa perfection de l'Intelligence, comme elle en tient son existence. » « C'est en recevant de l'Intelligence ses formes (μορφαί) par l'intermédiaire d'un autre principe, de l'Ame universelle, que la substance matérielle est devenue eau, terre et feu : d'un côté l'Ame donne la forme aux quatre éléments du monde ; de l'autre, elle reçoit de l'Intelligence les raisons séminales. » « C'est l'Ame universelle qui a produit, en leur soufflant un esprit de vie, tous les animaux qui sont sur la terre, dans l'air et dans la mer, ainsi que les astres divins, le soleil et le ciel immense. » « L'Ame

a fait un tout admirable de ce qui n'était auparavant qu'un cadavre inerte, eau et terre. » « Semblable par son unité et son universalité à l'Intelligence qui l'a engendrée, c'est sa puissance qui maintient dans les liens de l'unité ce monde d'une grandeur et d'une variété infinie. Si le ciel, le soleil et les astres sont des dieux, c'est par la présence de l'Ame. C'est par elle que nous sommes quelque chose ; car un cadavre est plus vil que le vil fumier[1]. » — Voilà encore de magnifiques expressions. Comment ne pas croire en les lisant que l'Ame universelle conçue par Plotin possède l'existence réelle et la force, la puissance efficace de créer ? Il n'en est rien pourtant. Plotin se paye de métaphores vaines. L'Ame, dit-il, reçoit la forme et la vie de l'Intelligence, comme celle-ci les a reçues de l'Un ; mais l'Un qui était absolument indéterminé n'a pu déterminer l'Intelligence ; et partant, que Plotin le veuille ou non, l'Intelligence n'a pu déterminer, informer, vivifier l'Ame. Cette âme n'a donc pas de forme et n'est pas belle. Sera-t-elle du moins une force ? La vraie force est celle qui engendre son effet et qui lui donne l'être en dehors d'elle-même. Or, dans Plotin, toute puissance d'agir et d'engendrer se réduit à la pensée, et à cette forme de la pensée qui est la pure contemplation d'un objet, ou, comme il parle, d'une hypostase supérieure. Mais contempler de cette sorte c'est recevoir, ce n'est pas donner ; c'est se replier en soi-même sur l'objet de sa pensée : ce n'est

[1] *Ennéades,* V, liv. Ier, chap. II et III; *ibid.*, liv. IX, chap. III; *id.,* liv. Ier, chap. II et III. — Traduction de M. Bouillet, t. III, p. 8, 135, 5, 6, 7.

rien produire en dehors de soi. L'Ame universelle de Plotin n'est donc bien, selon son mot, qu'une image, un reflet : et quelque brillant que soit un reflet, quelque éclatante que soit une image, la raison scientifique n'y saurait reconnaître cette énergique et efficace réalité qui est le propre caractère de la force et surtout de la cause.

« A l'Ame, dit Plotin, finit l'ordre des choses divines. » « Mais l'Ame engendre la nature, car la nature est une âme engendrée par une âme supérieure qui possède une vie plus puissante. » La nature n'a évidemment ni pieds, ni mains, ni aucun instrument naturel ou artificiel. Pour produire, il ne lui faut qu'une matière sur laquelle elle travaille et à laquelle elle donne une forme. » « Or, la nature, qui produit tant de beaux objets, doit posséder elle-même une beauté fort supérieure. » « Il faut admettre que l'Ame universelle contemple toujours les meilleurs principes, parce qu'elle est tournée vers le monde intelligible et vers Dieu. Comme elle s'en remplit et qu'elle en est remplie, elle déborde en quelque sorte sur son image, sur la puissance qui tient le dernier rang, la nature. Ce monde est donc une image formée perpétuellement par la nature[1]. » Ainsi dépeinte par Plotin, la nature fait, au premier abord, l'effet d'un principe véritable d'action et de vie. Mais, comme précédemment, il importe d'aller au-delà des apparences. Prise dans l'homme, cette nature est-

[1] *Ennéades*, V, liv. Ier, chap. VII; III, liv. VIII, chap. III; *id.*, ibid., chap. Ier; V, liv. VIII, chap. II; I, liv. III, chap. XVIII. — Traduction de M. Bouillet, t. III, p. 18; t. II, p. 215, 211; t. III, p. 110; t. Ier, p. 193.

elle une force distincte? Oui, si l'âme humaine a une substance à elle, une liberté à elle, une puissance d'agir à elle. Plotin, j'en conviens, affirme en vingt endroits l'existence séparée, le libre arbitre, la personnalité de l'homme. Malheureusement l'esprit de son système met à néant ces affirmations. L'homme n'y est pas une substance distincte, car toutes les âmes sont contenues dans l'Ame universelle, laquelle est toutes choses, les inférieures et les supérieures. L'homme n'y est pas libre pour deux motifs : premièrement parce que Plotin est fataliste, et que, selon lui, tout ce qui s'accomplit en nous et par nous est le résultat de ce qui précède, c'est-à-dire d'une impulsion universelle qui se communique de proche en proche à toute la série des êtres et des actes [1] ; secondement, parce qu'il ramène le libre arbitre à la pure contemplation, s'exerçant indépendamment de toute contrainte, et qu'il refuse catégoriquement à l'action pratique le caractère de la liberté [2]. Mais l'homme n'étant par lui-même ni une substance, ni une âme, ni une force active, n'est pas une personne, ni un individu ; et, n'étant pas un individu, il ne saurait avoir de beauté qui lui appartienne si, comme nous avons tâché de le prouver, la beauté n'est que l'âme ou la force individuelle vivant et agissant dans les limites de l'ordre idéal. Et rien ne serait plus aisé que d'établir

[1] Sur la liberté et le fatalisme dans Plotin, voir *Ennéades*, III, liv. III, chap. VII et suiv.; *id.*, liv. IV, chap. V et VI; *id.*, ibid., chap. I; IV, liv. III, chap. XIII. — Traduction de M. Bouillet, t. II, p. 38, 40, 43, 96, 75, 71, 292.

[2] *Ennéades*, VI, liv. VIII, chap. V; III, liv. VIII, chap. III. — Traduction de M. Bouillet, t. III, p. 503; t. II, p. 216.

que chez les êtres inférieurs, cette nature, dont Plotin vante la puissance, est encore moins une force, encore moins une réalité que dans l'homme [1].

Plotin offre donc le spectacle pénible d'un esprit éminent dans lequel la vérité, aussitôt qu'elle paraît, est obscurcie par les ténébreuses confusions du panthéisme. Cependant la salutaire influence de la psychologie et de Platon est de temps en temps la plus forte. Alors la lumière se fait de nouveau. A l'exemple de son maître, Plotin a constaté le phénomène ou plutôt la loi si admirable de la fécondité esthétique ; il a profondément distingué l'amour physique, qui ne vise qu'à reproduire le corps, de l'amour intellectuel, qui aspire à enfanter des vertus dans les âmes. Comme Platon, il a dit que l'objet de l'art est de réaliser le beau. Comme Platon enfin, il enseigne que l'art n'est pas l'imitation de la nature quelconque, mais la représentation de la nature idéale. « Si l'on cherche, écrit-il, à rabaisser les arts en disant que pour créer ils imitent la nature, nous répondrons d'abord que les natures des êtres sont elles-mêmes les images d'autres essences ; ensuite que les arts ne se bornent pas à imiter les objets qui s'offrent à nos regards, mais qu'ils remontent jusqu'aux raisons idéales dont dérive la nature des objets ; enfin qu'ils créent beaucoup de choses par eux-mêmes et qu'ils ajoutent ce qui manque à la perfection de l'objet, parce qu'ils possèdent en eux-mêmes la beauté. Phidias semble avoir représenté Jupiter sans jeter nul regard sur les choses sen-

[1] *Ennéades,* III, liv. VIII, chap. VI. — Traduction de M. Bouillet, t. II, p. 221, 222.

sibles, en le concevant tel qu'il nous apparaîtrait s'il se révélait jamais à nos yeux. » Plotin admet une musique intelligible et une harmonie idéale; il croit à une architecture intelligible et à un type idéal de la maison[1]. Mais on doit reconnaître que sur tous ces points il n'a rien ajouté à l'esthétique platonicienne; au contraire, il l'affaiblit presque toujours en la reproduisant.

Le seul progrès que Plotin ait fait faire à la doctrine du beau, ç'a été, aux endroits du moins où son spiritualisme domine son panthéisme, d'avoir réuni l'idée de force informante à la notion de forme imposée, et d'avoir ainsi implicitement donné à la puissance son rang à côté de l'ordre dans la définition du beau. Il aurait dû, il aurait pu même tenter bien davantage. Il était digne de son génie de chercher à fournir la preuve de l'esthétique platonicienne; mais loin de là : il l'a compromise autant qu'il était en lui, en ruinant les fondements psychologiques sur lesquels elle s'appuyait. Sachons-lui gré cependant, nous qui sommes à l'abri des enivrements du panthéisme, d'avoir ajouté un anneau, si faible qu'il soit, à la chaîne brillante de l'esthétique spiritualiste[2].

Après Plotin, il n'y a plus dans l'antiquité que saint Augustin qui ait accordé à la question du beau une attention de philosophe. L'auteur des *Confessions* nous

[1] *Ennéades*, V, liv. VIII, chap. I; I, liv. III, chap. I; I, liv. VI, chap. III. — Traduction de M. Bouillet, t. III, p. 108, 199; t. Ier, p. 64, 102, 103.

[2] Depuis que ces pages ont été publiées pour la première fois, il a paru une savante étude de M. E. Grucker, intitulée : *De Plotinianis libris qui inscribuntur* ΠΕΡΙ ΤΟΥ ΚΑΛΟΥ. Paris, Durand, 1866.

apprend qu'il avait écrit sur le Beau et la Convenance deux ou trois livres, il ne se souvient pas combien au juste, et qu'il ne savait déjà plus lui-même ce que ces livres étaient devenus[1]. Ses autres ouvrages présentent quelques importants passages qui sont probablement des réminiscences de ces études spéciales. Cependant il ne faudrait pas entreprendre avec de si rares matériaux une restitution complète de l'esthétique de saint Augustin. Il est trop périlleux de déduire ainsi tout un traité disparu de quelques lignes qui n'en faisaient pas même partie. Nous nous bornerons donc à montrer, en terminant ce chapitre, que saint Augustin, partout où il a parlé du beau, a pleinement adhéré à la théorie platonicienne.

En effet : adoptant la méthode dialectique, saint Augustin conduit son esprit du spectacle des choses sensibles à la contemplation de son âme propre ; puis, de son âme, aux nombres, aux abstractions, aux idées, et enfin de là à l'idéal lui-même, à Dieu[2]. Répétant la même marche, il se sert de la musique sensible pour s'exciter à concevoir l'harmonie rationnelle, et de celle-ci pour s'élever à entrevoir l'harmonie de la nature divine elle-même[3]. Parvenu jusqu'à Dieu, quelque incompréhensible qu'il soit, il lui attribue cependant les perfections que Plotin lui avait refusées ; il le proclame un et multiple : un de cette unité qui est l'harmonie de toutes les plus hautes puissances ; multiple de la multiplicité des vertus infinies : beau en un

[1] *Confessions*, IV, 13.
[2] *Id.*, VII, 17.
[3] *De la Musique*, VI, 34.

mot. C'est en pensant à ce caractère harmonieusement un de l'essence de Dieu, qu'il définit le beau en général par l'unité. Mais comme on le voit, l'unité supérieure de la nature parfaite admet, selon saint Augustin, la variété : variété soumise, il est vrai, à une mesure toute divine, car la sagesse de Dieu est uniformément diverse et diversement uniforme[1].

Dieu, beauté absolue, est le principe et la source de toutes les beautés qui sont dans le monde. Il n'y a point de plus excellent ouvrier que Dieu, ni d'art plus efficace que sa parole[2]. Tout ce qui existe n'existe que par la forme, la mesure, le nombre, éléments de la beauté[3]. Mais les choses ne tiennent pas leur forme d'elles-mêmes; elles la reçoivent de la forme éternelle, principe de tout être. Beauté suprême, forme des formes, Dieu a tout ordonné selon des proportions inaltérables, et c'est en quoi consiste la beauté du monde, beauté qui nous révèle le Créateur et conduit notre âme au bien[4]. Proportion, unité, ordre, loi, voilà les traits évidents de la beauté du monde[5]. « Plotin, philosophe platonicien, dit saint Augustin, a discuté la question de la Providence, et il lui suffit de la beauté des fleurs et des feuilles pour prouver cette Providence dont la beauté est intelligible et ineffable, qui descend des hauteurs de la majesté divine jusqu'aux choses de la terre les plus viles et les plus basses, puisque

[1] *Cité de Dieu*, XII, 2, 18; *Lettres*, XVIII, 2.
[2] *Id.*, XI, 21. — *De la vraie religion*, 35, 36.
[3] *Du Libre arbitre*, II, 41, 42.
[4] *De l'Ordre*, I, 8, 11, 14. — *Cité de Dieu*, XXI, 8, 2, 5.
[5] *Cité de Dieu*, XIX, 13.

en effet, ces créatures si frêles et qui passent si vite n'auraient point leurs beautés et leurs harmonieuses proportions, si elles n'étaient formées par un être toujours subsistant qui enveloppe tout dans sa forme intelligible et immuable[1]. » Ailleurs, saint Augustin rappelle encore et prend à son compte les spéculations des platoniciens : « Voyant que les corps et l'âme ont des formes plus ou moins belles et excellentes, et que, s'ils n'avaient point de formes, ils n'auraient point d'être, ils ont compris qu'il y a un être où se trouve la forme première et immuable, laquelle, à ce titre, n'est comparable avec aucune autre; par suite, que là est le principe des choses qui n'est fait par rien et par qui tout a été fait[2]. »

Saint Augustin a donc reconnu, après Platon, que l'ordre avec tout ce qu'il embrasse, c'est-à-dire : l'unité, la variété, la proportion, l'harmonie, est l'un des caractères éminents de la beauté en Dieu, dans l'âme et dans le monde. Peut-être n'a-t-il pas été aussi vivement frappé de cet autre caractère du beau qui consiste dans le développement puissant de la force soit libre, soit instinctive, soit tout à fait aveugle. Toutefois il a eu soin de laisser aux créatures leur énergie propre et de distinguer cette énergie de l'action de la divinité, comme le prouve ce passage : « Sic itaque (Deus) administrat omnia quæ creavit, ut etiam ipsa proprios exercere et agere motus sinat. Quamvis enim nihil esse possint sine ipso, non sunt quod ipse[3]. »

[1] *Cité de Dieu*, X, 14. — Traduction de M. Émile Saisset, t. II, p. 211.
[2] *Id*, VIII, 7. — Traduction de M. Émile Saisset, t. II, p. 82.
[3] *Id.*, VII, 30.

A en juger d'après les fragments que nous venons de résumer ou de citer, le traité de saint Augustin sur le beau devait être un écrit brillant, juste et pur. Rien ne témoigne qu'il eût surpassé, ni même égalé Platon en profondeur. Il a du moins incorporé à la métaphysique du christianisme les principes d'esthétique de l'auteur du *Timée*, et par là rattaché l'idéal grec à l'idéal chrétien[1].

Ainsi, avant la fin de la société ancienne, l'esthétique a déjà une histoire, des monuments remarquables, une tradition commençant à Platon et continuée par trois beaux génies ses disciples, lesquels sont aussi les trois plus grands esprits de l'antiquité après lui-même. Cette histoire nous fait voir le problème du beau toujours agité par le spiritualisme et par lui seul, et recevant quatre fois, c'est-à-dire chaque fois qu'il est posé, une solution qui confirme la nôtre. Consultons maintenant les philosophes modernes, et voyons s'ils ont su conserver et surtout féconder les principes trouvés par les anciens. Voyons s'ils ont su affermir l'esthétique sur les bases solides de l'analyse et de la démonstration.

[1] V. *La philosophie de saint Augustin,* par M. Nourrisson, 2 vol. in-12. Paris, 1866.

CHAPITRE IV

Théorie de Hutcheson, du P. André et de Baumgarten.

Renaissance de la science du beau au dix-huitième siècle. — Hutcheson : RECHERCHES SUR L'ORIGINE DE NOS IDÉES DE BEAUTÉ ET DE VERTU, etc. Caractères de l'idée du beau ; sens intérieur. Réfutation de diverses solutions fausses du problème. Définition de la beauté par l'unité et la variété. Mérites et défauts de la théorie d'Hutcheson. — Le P. André : ESSAI SUR LE BEAU. Le P. André disciple de saint Augustin. Il lui emprunte sa définition du beau. Encore l'unité et la variété. L'âme et la vie admises, mais dans une mesure insuffisante, comme principes de la beauté et surtout de la grâce. Défaut d'analyse et de profondeur. Qualités du P. André. — Baumgarten : ÆSTHETICA. La science du beau prend un nom et une place à part. Triple erreur de Baumgarten : 1° sur l'objet de l'esthétique ; 2° sur le but de cette science ; 3° sur la nature du beau. Conséquences. Baumgarten n'est pas le fondateur de la science du beau.

Négligée pendant tout le moyen âge, omise par les premiers cartésiens plus portés aux sciences et surtout à la géométrie que passionnés pour les arts, la question du beau ne reparaît qu'au commencement du dix-huitième siècle. Trois penseurs la soulèvent alors de nouveau dans les trois grands pays philosophiques de l'Europe moderne, et il est à remarquer que ce sont trois spiritualistes, procédant plus ou moins directement, plus ou moins volontairement de la doctrine inaugurée par Descartes.

Le premier en date est Hutcheson, le fondateur de l'école écossaise, dont les *Recherches sur l'origine de nos idées de beauté et de vertu* parurent anonymes

en 1723, et étaient déjà en 1729 parvenues à la troisième édition [1].

Selon ce philosophe, comme selon la raison, l'idée du beau est immédiate. « La beauté, dit-il, nous frappe dès la première vue [2]. » L'idée de la beauté nous plaît nécessairement et immédiatement. Mais ce qui caractérise non moins l'idée du beau, c'est qu'elle est profondément distincte de celle de l'utile, et que le plaisir qu'elle nous apporte n'a rien de commun avec la joie que nous sentons à la vue de quelque avantage. En outre, l'idée du beau est universelle ; tout homme l'a dans son esprit, et la symétrie comme l'unité s'imposent naturellement aux modes les plus bizarres et aux objets les plus grotesques [3].

En ce qui touche l'origine de l'idée du beau, Hutcheson réfute les opinions qui la font dériver de la coutume, ou de l'éducation, ou de la sensation. La faculté qui nous donne cette idée est, à son avis, un sens intérieur différent des autres, et surtout des sens externes et physiques [4]. Il remarque fort bien que nous

[1] *An inquiry into the original of our ideas of beauty and virtue*, etc. — Je cite la traduction française de 1749, Amsterdam, faite sur la quatrième édition anglaise. — Sur Hutcheson, voir M. Cousin, *Philosophie écossaise*, leçons 2 et 3. Paris, 1857, Librairie Nouvelle.

[2] T. Ier, p. 21, 1re part., sect. I, § 12.

[3] T. Ier, p. 140-143, 1re part., sect. VI, § 4.

[4] « Une autre raison pourrait peut-être nous obliger encore à appeler cette faculté d'apercevoir les idées que la beauté excite en nous *sentiment intérieur*. C'est que dans quelques autres perceptions où nos sens extérieurs ont très-peu de part, nous découvrons une espèce de beauté fort approchante de celle qui se trouve dans les objets sensibles et qui est accompagnée du même plaisir. Telle est la beauté qu'on aperçoit dans les théorèmes, dans les vérités universelles, dans les causes générales, etc., etc. » T. Ier, p. 18.

découvrons la beauté dans les objets que les sens n'aperçoivent que pour une très-faible part, par exemple dans les théorèmes de géométrie, dans les vérités universelles.

Hutcheson définit la beauté par l'uniformité jointe à la variété. Rappelons ici que la variété et l'unité sont la loi métaphysique de toute existence réelle. Lorsqu'on a énoncé cette formule, le problème de la nature du beau reste tout entier à résoudre, car l'esprit se demande quelle unité et quelle variété sont celles qui se rencontrent dans toute beauté. Unité de la force, variété des forces secondaires ou modes, harmonie, proportion, loi, ordre dans le développement et dans la vie, voilà les éléments de puissance active et régulière que négligent habituellement ceux qui répètent cette définition célèbre. Voilà ce qu'a négligé Hutcheson. On s'en assurera en lisant deux passages où il applique sa formule à la beauté des animaux et à celle des plantes. Il ne voit dans les oiseaux et dans les quadrupèdes que l'unité d'une machine bien construite ; et, pour lui, la beauté des plantes ne réside que dans l'uniformité qu'on y remarque [1].

Un autre défaut de sa théorie, c'est qu'il n'a pas compris qu'avant de sentir la beauté, nous la connaissons. Comment jouir de ce qu'on ignore ? Comment goûterait-on ce qu'on n'a pas connu ? Deux phénomènes se produisent dans l'âme humaine en présence du beau : l'idée ou connaissance d'abord, le sentiment ensuite. Hutcheson confond ces deux phénomènes.

[1] T. Ier, p. 49 et 47, 1re part., sect. II, §§ 10 et 11 ; *id.*, p. 42 et 43, sect. II, § 7.

« On doit se souvenir une fois pour toutes, dit-il, que dans le cours de cet ouvrage, le mot de *beauté* est toujours pris pour l'idée que cette qualité excite en nous; et le sentiment que nous avons de la beauté, pour la faculté qui est en nous de recevoir cette idée [1]. » Mais il a du moins distingué le sentiment de la beauté de toute sensation physique, ou comme il dit, le sentiment intérieur du sentiment extérieur.

Telle est en quelques mots la théorie d'Hutcheson, remarquable pour le temps où elle a été conçue, et digne d'éloges, en ce qu'elle place le beau au-dessus de l'utile, de l'agréable et de tout ce qui n'est que purement matériel, et en ce qu'elle envisage l'ordre avec tout ce qu'il comprend, comme un élément essentiel de la beauté.

La théorie du P. André est plus complète. On la trouve développée dans huit discours que le jésuite disciple de Descartes a écrits pour l'Académie de Caen dont il était membre. La forme en est très-littéraire; l'auteur avoue lui-même qu'il parcourt ces matières plutôt qu'il ne les traite [2]. Cependant, il y a de la philosophie dans ces dissertations élégantes ; et, si le P. André court quelquefois sur les surfaces sans beaucoup enfoncer, du moins pose-t-il le pied aux bons endroits. C'est qu'il marche sur les traces de saint Augustin, qui est un bon guide. Il aurait même dû l'imi-

[1] T. Ier, p. 13, 1re part., sect. I, p. 9.

[2] *Essai sur le beau*, dans les *Œuvres du P. André*, édition de M. V. Cousin, 3e discours, p. 51.

ter plus souvent, étudier Platon avec autant de soin et de pénétration que lui, et ne pas prétendre avoir trouvé toute l'esthétique du maître de son maître dans *le Grand Hippias* et dans le mythe du *Phèdre*.

Le P. André est donc, en matière de beauté, tout le contraire d'un sceptique : il réclame contre l'insolence des pyrrhoniens, dont la folie et le ridicule ne lui paraissent jamais plus palpables que quand ils parlent du beau [1]. Il établit, dès le début, qu'il y a un beau essentiel, indépendant de toute institution, même divine ; en second lieu qu'il y a un beau naturel et indépendant de l'opinion des hommes ; enfin qu'il y a une espèce de beau, d'institution humaine, et qui est arbitraire jusqu'à un certain point. Il envisage ces trois sortes de beauté dans les corps, dans les mœurs et dans l'esprit, et toutes, il les ramène à cette beauté que saint Augustin a définie en disant : « *Omnis porro pulchritudinis forma unitas est* [2]. » De là on peut déjà prévoir quels seront les mérites et les défauts de sa théorie.

Le P. André comprend toujours, et c'est là son mérite, que l'ordre est un élément essentiel de la beauté ; il entrevoit quelquefois que la beauté c'est l'âme sentant, agissant ou pensant avec ordre ou conformément à l'ordre. Mais, dans la beauté, il saisit mieux l'ordre que l'âme en ordre ; et dans la beauté des choses inanimées, s'il aperçoit nettement l'ordre imposé d'en haut et venu du dehors, il semble n'avoir qu'à peine soupçonné l'existence de la force interne

[1] *Essai sur le beau*, premier discours, p. 5.
[2] Saint Augustin, *Lettres*, XVIII, édit. PP. BB.

dont l'activité résistante conserve la forme des corps bruts ; voilà son tort. Il a un peu mieux conçu, nous le verrons, le secret principe de vie dont la beauté des fleurs et des oiseaux est la visible manifestation.

Il commence par le beau visible. Le beau visible, dit-il, a une forme essentielle, absolue. Cette forme, c'est la régularité analogue à celle des figures de géométrie : « L'ordre, la proportion, la symétrie, sont essentiellement préférables à l'irrégularité, au désordre, à la disproportion [1]. » Il y a ensuite un beau visible, naturel, c'est-à-dire réel. En effet, le plus simple coup d'œil nous montre dans la nature des règles constantes, et la lumière, reine des couleurs, qui est belle par elle-même : « La lumière est belle de son propre fonds, la lumière embellit tout [2]. » Sur ce point, nous sommes d'un autre avis que le P. André ; la lumière qui n'éclaire aucune forme n'est ni belle ni laide : bien plus, elle est comme si elle n'était pas. Quant au beau visible, que le P. André reconnaît exister dans le corps humain, il l'attribue non-seulement à l'ordre, mais à la présence de l'âme : « Peut-on avoir des yeux et ne pas voir que l'âme répand sur le visage un air de pensée, de sentiment, d'action qui lui donne un nouveau genre de beauté inconnue à tout le reste du monde visible [3] ? » Il signale éloquemment « cet air de vive expression... qui donne au

[1] *Essai sur le beau*, p. 5.
[2] *Id.*, p. 10.
[3] *Id.*, p. 14.

corps humain une espèce de beauté spirituelle [1]. »
Mais à cet endroit, il eût dû creuser davantage.

Il appelle beau visible arbitraire les irrégularités qui se produisent dans l'art, et que, l'habitude aidant, nous finissons par admirer. A quoi nous répondons que si ces irrégularités sont belles, elles ne sont irrégulières qu'en apparence et ne sont pas arbitraires; et que si elles sont arbitraires, elles ne sont pas belles.

Dans les mœurs, c'est l'ordre, dit justement notre auteur, qui est toujours le fondement du beau [2]. L'ordre moral est essentiel, naturel et arbitraire, comme l'ordre visible. Qu'est-ce que l'ordre moral essentiel (lisez toujours idéal)? C'est le monde intelligible où Dieu est au premier rang, l'esprit créé au-dessous, et au dernier degré la matière. L'ordre naturel consiste dans les liens de cœur et d'affection qui rattachent les hommes les uns aux autres. En effet, cet ordre de sentiment est la règle de nos devoirs naturels par rapport aux autres hommes [3]. Ces sentiments sont beaux par eux-mêmes ; mais il faut défendre cette beauté primitive contre les passions rebelles nées pour le malheur du genre humain [4].

Le beau moral arbitraire, ce sont les lois, c'est l'ordre civil et politique, au moyen duquel l'unité s'impose à la société des hommes. Ici, comme au sujet du beau visible, nous remarquerons que si le beau

[1] *Essai sur le beau*, p. 14.
[2] *Id.*, p. 22.
[3] *Id.*, p. 29.
[4] *Id.*, ibid.

moral est purement arbitraire, il ne saurait être beau ; et que s'il est effectivement beau, il n'est pas arbitraire.

C'est encore l'unité, avec la variété, sa compagne obligée, que le P. André considère comme le principe de la beauté dans les ouvrages de l'esprit et dans l'esprit lui-même. Cette idée de l'unité, de l'ordre, de la mesure, le préoccupe si fortement, qu'il consacre tout son cinquième discours à démontrer judicieusement qu'en toute chose il faut se tenir entre le trop et le trop peu. Mieux eût valu nous enseigner comment on reconnaît le trop et le trop peu en toute chose, et s'attacher un peu plus à déterminer l'idéal dans chaque ordre d'objets.

Le plus charmant de tous ces discours est celui où il est traité des *Grâces ;* c'est le septième. Là, mieux que dans tout le reste de son travail, le P. André a senti que la beauté extérieure est essentiellement expressive, et que l'âme est sinon le seul, du moins le premier foyer d'où rayonne le beau. On est dans le vrai lorsqu'on définit le beau par l'ordre ; mais comme on néglige la vie, l'âme, le mouvement, on ne tarde pas à s'apercevoir de la stérilité de cette définition incomplète. On devrait en être averti par la fatigante monotonie des conséquences que l'on en tire. Au contraire, aussitôt que l'on quitte cette région abstraite de l'unité et de la variété inexpliquées, pour entrer dans le monde vivant de l'âme et de la force, l'unité et la variété s'expliquent, s'animent, s'épanouissent, et une clarté toute nouvelle se répand sur l'idée du beau. Nous en donnerons pour preuve les deux pas-

sages suivants du P. André sur les fleurs et sur les oiseaux :

« C'est un certain air de vie que nous apercevons dans les fleurs ; il semble qu'elles respirent ; et il y a même de grands philosophes qui en sont persuadés. Quoi qu'il en soit, il est manifeste qu'elles ont un air de vie sensible ; ce qui leur donne, sur les corps inanimés les plus gracieux, la même supériorité d'agréments que nous découvrons dans une fleur véritable sur une fleur peinte[1]. » — « Nous avons ci-dessus relevé l'éclat des fleurs par cet air de vie qu'elles respirent ; mais on m'avouera que le sang et les esprits ont une tout autre force pour animer les beautés du genre animal : que la faculté de se mouvoir eux-mêmes, accordée par la nature au sujet de cet empire, ajoute un nouveau lustre à tous les agréments qu'ils ont reçus ; en un mot que les grâces qui ont pour principe une *espèce d'âme* et de sentiment nous en doivent paraître incontestablement plus gracienses[2]. » Là, le P. André est à la source même du beau, et on le sent bien à la marche plus franche et plus sûre de ses idées. S'il eût toujours rapproché de l'unité et de la variété ce qui seul peut leur communiquer l'être, j'entends l'âme et la force ; s'il avait su être un peu plus psychologue et même un peu plus métaphysicien, il aurait montré longuement et profondément que l'âme et la vie sont non-seulement le principe fécond de la grâce dans l'animal et dans l'homme, ainsi qu'il le soutient avec

[1] *Essai sur le beau*, p. 148.
[2] *Id.*, 7e discours, p. 150.

raison[1], mais encore, mais surtout qu'elles sont le principe de la beauté elle-même dont la grâce n'est que le mouvement aisé et naturel. Par là, son *Essai* eût mérité de tenir dans l'histoire de l'esthétique une place plus considérable. Ce qui lui a manqué, c'est l'application plus rigoureuse de la méthode d'observation qu'il emploie parfois avec succès. Il a sur l'influence puissante de l'amour du beau des pages pleines de sagacité et de finesse. Mais ce sont plutôt là d'heureuses rencontres ou des réminiscences que le résultat d'une recherche savamment conduite et vraiment philosophique. Plus pénétré de l'importance des procédés analytiques, il eût senti que les phénomènes curieux qu'il accumule à la fin de son ouvrage, après les avoir puisés dans Platon, étaient le vrai point de départ et la base la plus ferme de la science du beau. Cependant ne soyons pas trop sévère à l'égard de cet aimable esprit, et n'oublions pas que son *Essai* est, sur la question qui nous occupe, le premier ouvrage français digne d'une sérieuse attention[2]. D'ailleurs, si l'on y peut noter le défaut essentiel des cartésiens ses maîtres, je veux dire une conscience insuffisante de l'énergie ou cause active dans l'homme, et, par suite, une faible conception du dynamisme dans la nature, on y reconnaît le reflet de quelques-unes des qualités de Des-

[1] *Essai sur le beau*, 7e discours, p. 150-151.

[2] Je ne crois pas devoir analyser le *Traité sur le beau*, de J.-P. de Crousaz (Amsterdam, 1724). C'est une fatigante accumulation d'exemples qui n'expliquent rien, et une confusion perpétuelle des idées les plus différentes que l'auteur s'épuise à faire rentrer dans la fameuse formule de *l'unité et la variété*. On n'est ni plus verbeux, ni moins concluant.

cartes et de Malebranche, le goût de l'évidence, la lucidité du style et l'aisance naturelle dans les questions difficiles.

La première édition de l'*Essai sur le Beau* du Père André parut en 1741[1]. Neuf ans après, l'Allemagne posa à son tour le problème esthétique, et ce fut Baumgarten qui l'introduisit dans la philosophie de son pays[2]. Il essaya de constituer l'étude du beau à l'état de science distincte, mais on ne peut dire qu'il ait vraiment réussi dans cette entreprise. Je ne voudrais pas déprécier l'œuvre d'un penseur estimable qui a attaché son nom à une grande question. C'est quelque chose que de signaler aux esprits une voie nouvelle à suivre ; cependant la lecture attentive du volume de Baumgarten n'y fait découvrir aucun de ces résultats que la science recueille après les avoir vérifiés ; et si je discute ici les propositions où se résume toute l'esthétique de Baumgarten, c'est afin de mettre hors de doute le peu de valeur de sa théorie.

Baumgarten s'est mépris dans ce qu'il a plus ou moins explicitement affirmé : 1° sur l'objet et le but de l'esthétique ; 2° sur la beauté, le génie et l'inspiration.

Il définit l'esthétique : la science de la connaissance sensible, ou encore la gnoséologie inférieure[3], c'est-à-dire la science de ces facultés inférieures de connaître

[1] Il en publia une seconde en 1763.

[2] *Æsthetica,* scripsit Alexander Gottlieb Baumgarten, prof. philosophiæ, 1750.

[3] *Æsthetica,* p. 1.

qu'on désigne par le nom de *connaissance sensible* ou ensemble de représentations qui n'arrivent jamais jusqu'à la clarté distincte [1]. Il définit le but de l'esthétique : la perfection de la connaissance sensible [2]. Examinons ces assertions qu'aucune analyse ne prépare ni n'appuie.

Définir l'esthétique : la science de la connaissance sensible, c'est en méconnaître le véritable objet. En effet, l'esthétique a sans doute ce qu'on peut appeler sa psychologie, dans laquelle elle étudie les facultés de notre âme en tant qu'elles sont en relation avec le beau ; mais cette étude établit que toutes nos facultés sont susceptibles d'entrer en commerce avec le beau, l'intelligence pour le connaître, la sensibilité pour le goûter et l'activité pour le reproduire. Ainsi Baumgarten rapetisse la psychologie du beau presque jusqu'à l'anéantir. Et à supposer, ce qui n'est pas, que la connaissance sensible fût notre seule faculté du beau, l'esthétique analyserait cette faculté non pas uniquement dans son aspect subjectif ou en elle-même, mais encore dans son objet, le beau, sans lequel elle s'exerce à vide et est comme si elle n'était pas. Or, cet objet, Baumgarten le néglige ordinairement, supprimant par là toute la partie métaphysique de la science du beau. Enfin, que, comme le veut Baumgarten, la connaissance sensible soit la seule faculté esthétique de l'homme, il en résultera que l'aperception et la conception du beau nous seront également interdites, puisque le beau physique n'est apprécié

[1] *Æsthetica*, p. 7.
[2] *Id.*, p. 6.

que par son rapport avec le beau intelligible, et que celui-ci n'est conçu que par la raison qui est notre faculté supérieure de connaître.

Quant au but de l'esthétique, notre auteur le place dans la perfection de la connaissance sensible. Cependant, qui ne sait que l'exercice régulier de la connaissance sensible est l'une des fins pratiques de la science du vrai ou logique ? Du reste, la confusion de l'esthétique avec la logique est perpétuelle chez Baumgarten, comme le prouve sa définition de la beauté, à laquelle nous arrivons.

A l'en croire, il n'y au monde qu'une seule espèce de beauté : la beauté de la connaissance sensible[1]. Cette beauté se ramène à un ordre triple consistant dans un triple accord : 1° l'accord entre les pensées et les choses ; 2° l'accord entre les pensées et les pensées ; 3° l'accord entre les pensées et leurs signes extérieurs. Cet ordre triple est la perfection de la connaissance sensible ; cette perfection est la beauté ; le contraire de cet ordre est l'imperfection et la laideur[2].

Sans perdre notre temps à démontrer qu'il y a beaucoup d'autres beautés que celles de la connaissance sensible, n'envisageons la définition précédente que dans son rapport avec cette connaissance. Il n'y est évidemment tenu compte que des conditions logiques de la perception par les sciences. Que je perçoive exactement un tas de boue, il y aura accord entre ma connaissance et son objet ; mais où sera la

[1] *Æsthetica*, p. 6.
[2] *Id.*, p. 8.

beauté de ma connaissance? En second lieu, que les perceptions diverses que me fournit le spectacle d'un tas de boue soient entre elles dans un parfait accord, la perception totale de cet objet deviendra-t-elle, grâce à cet accord, digne d'être nommée belle? En troisième lieu, que je sache exprimer fidèlement la perception exacte que j'ai acquise du même tas de boue, cet accord parfait entre ma connaissance et son signe fera-t-il que ma pensée soit belle? De ce triple accord l'unique conséquence sera la vérité, c'est-à-dire le mérite logique et nullement la valeur esthétique de ma connaissance. Cette dernière valeur est à d'autres conditions que nous avons ailleurs énumérées et dont Baugmarten ne dit mot.

Telle étant, dans ses principes, la théorie de Baumgarten, il n'est pas surprenant qu'il ait mal défini le génie, l'inspiration, la grandeur et le sublime. Il tient que le génie est surtout et avant tout l'élan de nos facultés inférieures[1]. L'inspiration ou *impetus æstheticus* lui paraît être la concentration et la surexcitation de ces mêmes facultés charnelles qu'il nomme quelquefois d'un seul mot significatif, *caro*, la chair[2]. Enfin la grandeur et le sublime, ce sont des *façons de penser* que le philosophe allemand s'imagine avoir définies quand il a aligné une longue suite d'épithètes ou d'expressions tant grecques que latines[3].

Au total, quoique Baumgarten ait eu l'intention très-louable de donner à la science du beau une exis-

[1] *Æsthetica*, p. 11-19.
[2] *Id.*, p. 35 et 5.
[3] *Id.*, p. 167.

tence distincte; quoiqu'il l'ait baptisée du nom d'*esthétique* qu'elle a gardé, tout mal fait qu'il soit; quoique enfin il ait vaguement compris que l'ordre entre comme élément dans la nature essentielle du beau, de tous les théoriciens que nous avons jusqu'ici passés en revue, il est le moins clair, le moins profond et le moins exact. C'est donc bien à tort qu'on le regarderait comme le fondateur de la science du beau. Le vrai père de cette science, c'est Platon; Baumgarten n'en est que le parrain médiocrement inspiré.

Bien que le premier mouvement n'eût été imprimé à l'esthétique moderne que par des esprits moins que puissants et originaux, l'impulsion fut aussitôt suivie, on va voir avec quel zèle, quel succès et quelle intervention de plus en plus marquée de la psychologie, de la métaphysique et de la connaissance des arts dans l'explication de la beauté sous toutes ses formes.

CHAPITRE V

Théorie de Thomas Reid.

Méthode appliquée par Th. Reid au problème du beau dans son huitième ESSAI SUR LES FACULTÉS INTELLECTUELLES. — Distinction entre le sentiment du beau et le jugement du beau. — Le beau qualité réelle des objets. — De la nouveauté. — De la grandeur en tant qu'objet d'admiration. La grandeur ramenée à la puissance de l'âme et à l'ordre ; séparée à tort de la beauté. — De la beauté ; définition essayée par Reid ; en quoi défectueuse. Reid éclaircit et corrige sa pensée : l'esprit source de toute beauté. Beauté de l'âme ou de l'esprit : expression de cette beauté dans les êtres inanimés, les végétaux, les animaux, l'homme, la femme. — Défauts et mérites de la théorie de Reid : métaphysique presque négative ; lacunes nombreuses ; psychologie remarquable. Reid a donné à l'esthétique son vrai point de départ.

Thomas Reid se rattache à l'école cartésienne par d'intimes liens : de même que Descartes, il croit à l'âme, à Dieu, à l'évidence ; à l'exemple de Descartes, il estime que, comme les attributs du principe pensant sont des choses dont nous avons conscience, nous pouvons les connaître d'une manière plus certaine et plus immédiate par la réflexion que les objets extérieurs par les sciences [1]. Cette *voie de réflexion*, pour parler son langage, Reid la suit le plus souvent, quoique rarement jusqu'au bout, dans son huitième *Essai sur les facultés intellectuelles*, lequel est intitulé : DU GOUT [2].

Ce morceau est d'une grande valeur. Assurément

[1] Th. Reid, *Recherches sur l'entendement humain*, chap. VII, conclusion. — Sur le cartésianisme de Reid, voir les pages décisives de M. Cousin : *Philosophie écossaise*, septième leçon, p. 305 et suiv., édition de 1857. Paris, Librairie Nouvelle.

[2] *Œuvres complètes* de Th. Reid, traduites par Théod. Jouffroy, t. V, p. 251 à 301.

toute la vérité n'y est pas, et les vérités qui y abondent ne sont point suffisamment coordonnées ; mais sous l'apparente simplicité de sa méthode, toujours respectueuse envers le sens commun, et par conséquent toujours circonspecte, Reid a su débrouiller quelques-unes des principales difficultés de la question du beau.

Cet *Essai* comprend quatre chapitres. Le premier traite du goût en général. Le goût, dit Th. Reid, est cette faculté de l'esprit, qui nous fait discerner et sentir les beautés de la nature et ce qu'il y a d'excellent dans les ouvrages de l'art[1]. Pourquoi discerner et sentir? Parce que non-seulement nous sentons ce qui est beau, mais encore nous portons un jugement sur cette beauté de l'objet, nous l'affirmons, et toute affirmation est un jugement. Nous sommes convaincus que la beauté est une qualité réelle des choses. « Ceux qui soutiennent qu'il n'y a rien d'absolu en matière de goût, et que le proverbe qu'on ne doit pas disputer des goûts est d'une application sans limites, soutiennent une opinion insoutenable. On pourrait prouver par les mêmes raisons qu'il n'y a rien d'absolu en matière de vérités[2]. » Cet argument est invincible. Si le beau est une chose purement relative, ainsi que le remarque Reid, la vérité aussi sera relative. Le scepticisme en matière de beauté entraîne après lui tous les autres scepticismes. Mais c'est un fait remarquable et très-concluant « que ceux même qui pensent que

[1] *Œuvres complètes* de Th. Reid, traduites par Théod. Jouffroy, t. V, p. 251.

[2] P. 256.

la beauté n'est qu'un sentiment dans la personne qui perçoit sont obligés de s'exprimer comme si elle était une qualité de l'objet perçu[1]. »

La distinction entre le sentiment du beau et le jugement du beau place tout de suite Reid au-dessus de Hutcheson et de Baumgarten. C'est un progrès de l'esthétique résultant d'un progrès de la psychologie. Un autre progrès dû, celui-ci, non-seulement à une psychologie plus exacte, mais encore à une logique plus sûre, c'est l'affirmation du beau en tant que qualité réelle de l'objet perçu. Hutcheson s'était arrêté au phénomène interne et l'avait confondu avec le beau lui-même; Kant, tout à l'heure, s'enfermera si bien dans la sphère subjective qu'il n'en saura plus sortir que par l'inconséquence; Reid, obéissant à la pente naturelle de nos facultés, va légitimement de la notion du beau à l'objet de cette notion.

Parmi les objets de goût, Reid rencontre en premier lieu la nouveauté : il en fait prompte justice. La beauté, dit-il, est une qualité propre de l'objet goûté par nous; la nouveauté, au contraire, n'est qu'un rapport des choses à la personne qui les connaît : la nouveauté n'est donc pas la beauté.

Dans le chapitre III, Reid étudie la *grandeur* au point de vue du goût, ou, comme l'on dirait aujourd'hui, au point de vue esthétique. « L'émotion causée par les objets grands est, dit-il, sévère, sérieuse et solennelle[2]. Telle est l'émotion causée par la grandeur de

[1] *Œuvres complètes* de Th. Reid, traduites par Théod. Jouffroy, t. V, p. 258.

[2] P. 265.

Dieu, émotion grave et recueillie, qui inspire à l'homme des résolutions magnanimes et le dispose aux actes de vertu. Mais qu'est-ce que la grandeur? c'est ce degré d'excellence qui mérite notre admiration. L'esprit possède des attributs qui ont une excellence réelle si on les compare à leurs contraires, et qui sont à ce titre l'objet naturel de l'estime : ils deviennent l'objet de l'admiration lorqu'ils sont portés à un degré extraordinaire[1]. » La puissance n'est-elle pas préférable à la faiblesse, l'instruction à l'ignorance, la sagesse à la folie, le courage à la pusillanimité[2]? » « Il y a donc une excellence réelle dans certaines qualités de l'âme, et, par exemple, dans la puissance, dans la sagesse, dans l'instruction, dans la vertu, dans la magnanimité[3]. »

Nous prions que l'on veuille bien se souvenir que, dans notre première partie, nous avons établi, nous aussi, sur la foi de l'évidence, ce que Reid proclame ici comme incontestable. Nous avons dit que l'âme est belle lorsqu'elle pense, sent ou agit avec puissance. Mais nous avons ajouté quelque chose que Reid oublie ; de plus, loin de distinguer la grandeur, telle qu'il l'entend, de la beauté elle-même, nous avons cru devoir affirmer que la grandeur, dont le type idéal nous fixe la mesure, est dans chaque genre l'un des caractères essentiels de la beauté.

La grandeur tout à fait extraordinaire parait être.

[1] *Œuvres complètes* de Th. Reid, traduites par Théod. Jouffroy, t. V, p. 265.

[2] P. 268.

[3] P. 269.

aux yeux de Reid, le sublime lui-même. En quoi il ne se trompe pas. « Tout païen qu'il était, Longin a été frappé de la phrase de Moïse : « Dieu dit : Que la lumière soit ! et la lumière a été faite[1]. »

De la grandeur bien comprise, mais qui se confond avec la beauté sans que notre philosophe s'en aperçoive, sort d'une certaine façon la définition du ridicule : « Que si la passion de celui qui parle semble hors de toute proportion avec le sujet ou la circonstance, elle ne produit dans l'auditeur que le sentiment du ridicule et du mépris[2].

Un peu plus loin, Reid ramène encore une fois la grandeur à la puissance de l'âme : « Un grand ouvrage n'est autre chose que l'ouvrage d'un grand pouvoir, d'une grande sagesse et d'une grande bonté, travaillant *dans une grande fin*[3].

A la puissance, l'ordre vient se réunir cette fois ; car travailler dans une grande fin avec sagesse, puissance et bonté, c'est évidemment agir avec l'ordre le plus parfait. Nous notons soigneusement cette nouvelle confirmation de notre théorie.

« Or, continue Reid, le pouvoir, la sagesse et la bonté sont des attributs de l'esprit. » « L'esprit a donc sa grandeur. La matière ne saurait-elle avoir la sienne ? » « Je demande qu'avant de prononcer on veuille bien examiner à quel titre les objets des sens ont de la grandeur, et si ce n'est point parce qu'ils

[1] *Œuvres complètes* de Th. Reid, traduites par Théod. Jouffroy, t. V, p. 270.

[2] *Ibid.*

[3] P. 271.

sont des effets ou des signes des qualités intellectuelles, ou parce qu'ils ont avec elles des analogies ou des rapports[1]. »

Nous répondons à Reid que c'est pour toutes ces raisons, que c'est à tous ces titres que les objets physiques ont de la grandeur, lorsqu'ils en ont. Nous convenons que souvent ils n'auraient nulle grandeur s'ils n'exprimaient l'âme, ou s'ils ne la rappelaient, ou s'ils n'en étaient, par comparaison, les symboles ; mais nous ajoutons que ces objets expriment aussi soit la force unique, soit plus ordinairement l'ensemble des forces qui les font être, se conserver, durer, agir par la résistance et maintenir leurs formes contre les efforts destructeurs des forces voisines. Cette notion de la force immatérielle, quoique appelée physique, Reid ne veut pas y recourir, et, en l'absence de cette lumière métaphysique, tout un côté de la beauté se dérobe à la clairvoyance de son pénétrant esprit. A cette réserve près, nous louons et nous reproduisons les lignes suivantes qui terminent le troisième chapitre : « Il me semble donc que la grandeur est le degré d'excellence qui excite l'admiration et l'enthousiasme ; que cette qualité n'appartient naturellement et véritablement qu'aux qualités de l'âme, qu'elle n'existe dans les objets sensibles que comme existe dans la lune et dans les planètes la lumière du soleil, et que ceux qui prétendent trouver le principe de la grandeur dans la matière cherchent la vie dans l'empire de la mort[2]. »

[1] *Œuvres complètes* de Th. Reid, traduites par Théod. Jouffroy, t. V, p. 271-273.

[2] P. 277.

Dans le quatrième chapitre de cet *Essai,* Reid traite de la beauté comme s'il n'en avait encore rien dit. La difficulté de définir la beauté l'arrête et l'effraye. Il ne réussit à saisir aucun trait commun entre les diverses espèces de beauté qui lui paraissent innombrables. Cependant il se met à l'œuvre. Il répète d'abord en le complétant ce qu'il a établi dans son premier chapitre, que la perception du beau donne lieu à deux phénomènes : l'émotion agréable et l'affirmation qu'il existe quelque perfection réelle dans l'objet perçu. Il distingue la beauté de l'utilité, quoique la beauté ajoute du prix à toutes choses. Il insiste sur l'heureuse influence qu'elle exerce et sur les nobles sentiments qu'elle inspire. Mais quand il la veut définir, il nous fait assister aux embarras de sa pensée hésitante. Le plumage des oiseaux, les ailes brillantes des papillons, les nuances et la forme des fleurs et des coquillages sont des objets dont la beauté lui paraît absolument indéfinissable. Il finit par déclarer que la beauté, en pareil cas, est une véritable qualité occulte [1]. » Cependant, il ne veut pas désespérer, et, après nouvel examen, il se décide enfin (nous dirions presque qu'il se risque) à écrire cette conclusion : « C'est donc dans l'échelle de la perfection et de l'excellence que nous devons chercher ce qui est grand ou beau dans les objets. Ce qui est grand est l'objet propre de l'admiration, ce qui est beau l'objet propre de l'amour et de l'estime [2]. »

[1] *Œuvres complètes* de Th. Reid, traduites par Théod. Jouffroy, t. V, p. 284.
[2] P. 291.

Cette définition pèche de bien des manières : elle nie qu'il y ait de la grandeur dans la beauté, tandis que la grandeur étant ôtée, au moins à la puissance invisible, la beauté disparaît ; elle refuse à la beauté l'admiration qui lui est absolument due : elle définit la beauté non par son caractère interne et propre, mais par l'effet qu'elle produit sur nous, ce qui est une sorte d'abandon de cette excellente doctrine de Reid que la beauté est une qualité réelle de l'objet beau. Mais ce n'est pas tout : cette définition comprend un terme qui n'a pas été défini, que Reid ne définira pas et dont la signification indéterminée jettera du vague sur toute la théorie : c'est le mot de *perfection*.

Cependant, conduit par la conscience psychologique, son guide secret, Reid ne tarde pas à éclairer sa pensée et à la redresser dans le sens le plus juste, sauf en quelques points où elle demeure soit incomplète, soit même fausse. Il observe avec sagacité qu'il est des objets qui brillent de leur propre lumière, et que d'autres, en bien plus grand nombre, ne brillent que de la lumière empruntée qu'ils réfléchissent ; il constate qu'on en peut dire autant des beaux objets dont quelques-uns possèdent une beauté qui leur appartient réellement, tandis que le plus grand nombre réfléchit une beauté étrangère [1]. Il arrive par là à distinguer la beauté du signe extérieur qui l'exprime, ou, comme il dit, la beauté primitive de la beauté dérivée [2]. La beauté primitive lui paraît appartenir en

[1] *Œuvres complètes* de Th. Reid, traduites par Théod. Jouffroy, t. V, p. 287.

[2] P. 291.

propre aux qualités de l'esprit, et il croit que si les qualités des objets sensibles sont belles, c'est uniquement comme signes, expressions ou effets des premières. Nous n'avons pas dit autre chose.

Une fois en présence de la beauté invisible ou beauté de l'âme, Reid la voit, comme nous, se diviser en autant d'espèces particulières que l'âme possède de facultés. Il reconnaît : 1° la beauté des qualités morales, nom qu'il applique aux vertus et aux affections légitimes ; 2° la beauté des qualités intellectuelles, en tant qu'elles ont une réelle excellence ; 3° la beauté des facultés actives ; 4° la beauté de certaines qualités que nous rapportons au corps ; par exemple, la santé, la force, l'agilité, l'adresse. Et il couronne cette énumération par les paroles que voici : « C'est donc, selon moi, dans les perfections intellectuelles et morales et dans les facultés actives de l'esprit que réside primitivement toute beauté. Celle qui est répandue sur la face du monde visible n'en est qu'une émanation [1]. » Mais d'après quelle mesure certaine et fixe apprécierons-nous ce degré de perfection et d'excellence qui constitue la beauté de chacune des puissances de l'âme? Reid ne nous l'apprend pas. Le phénomène esthétique de la conception de l'idéal lui échappe, ou, s'il y touche, c'est sans s'en douter et sans en tirer parti. Aussi a-t-il mal tracé la limite qui sépare le beau du sublime, et enlevé au beau cette grandeur qui se réalise lorsqu'est comblée la mesure du type idéal. De là

[1] *Œuvres complètes* de Th. Reid, traduites par Théod., Jouffroy, t. V, p. 292.

vient encore qu'il a parfois réduit la perfection à l'utilité pure et simple.

Toutefois, quoique Reid ne rapporte pas la beauté invisible à un type, il admet cette beauté, et plus d'une fois il réussit à montrer comment la beauté visible en est le signe dans la nature inanimée, dans la nature végétale, dans l'animal et chez l'homme.

« Il n'est pas, dit-il, jusqu'aux êtres inanimés qui ne présentent quelques symboles des qualités de l'esprit [1]. » « Les qualités de la matière inanimée dans lesquelles nous rencontrons la beauté sont la couleur, la forme, le mouvement et le son [2]. » Reid incline à penser que la beauté de l'harmonie des sons musicaux a son principe dans l'harmonie des sentiments dont elle ne serait que l'expression. « Quant à la mélodie, il me semble, écrit-il, que tout motif qui plaît est une imitation des tons de la voix humaine dans l'expression d'un sentiment ou de quelque autre bruit naturel ; et que la musique, comme la poésie, est un art d'imitation. » — Cette interprétation de la beauté musicale est incomplète, mais juste, en ce qu'elle affirme. Sur la couleur, Reid est moins heureux, parce qu'il l'envisage à l'exclusion de la forme. Pour lui, toute la beauté de la peinture se résume dans un seul mot : la fidélité. Il comprend encore moins en quoi réside la beauté de la forme. Sans doute la régularité et la variété, comme il le répète après Hutcheson, expriment une certaine beauté jusque dans les objets inanimés ;

[1] *Œuvres complètes* de Th. Reid, traduites par Théod. Jouffroy, t. V, p. 294.

[2] P. 295.

mais quelle beauté? Reid l'ignore. C'est que sa métaphysique est à dessein tellement discrète, qu'elle en devient parfois négative. Des forces invisibles qui agissent dans la matière et qui ne seraient pas forces si elles n'étaient immatérielles, Reid déclare ailleurs qu'il ne sait rien. « Il m'est impossible, dit-il dans une lettre à lord Kames [1], il m'est impossible d'apercevoir une bonne raison de penser que la matière possède un pouvoir actif... Je ne saurais concevoir distinctement un pouvoir actif d'un autre genre que celui que je trouve en moi-même ; et celui-ci, je ne puis le déployer que par la volonté qui suppose la pensée. » Nous avons exposé dans notre deuxième partie les motifs qui nous font en ce sens pousser beaucoup plus loin que Reid. Notons seulement ici que privé volontairement de la notion de force active fatale et aveugle, Reid, après avoir tâtonné quelque temps, se fourvoie et définit la beauté des choses inanimées par la convenance de la forme avec la destination extérieure de l'objet. Or, chacun trouve belle la forme d'un rhomboèdre de spath d'Islande, et pourtant nul ne connaît ni sa destination extérieure, ni le rapport de sa forme avec cette destination.

La plante naît, se nourrit, grandit, se reproduit et meurt ; elle est donc vivante à un certain degré. Reid en convient : « l'artiste suprême l'a organisée (la matière) et douée d'une sorte de vie dans le règne végétal [2]. » Cette puissance de vivre produit d'admirables

[1] Citée par M. Cousin, *Philosophie écossaise,* sixième leçon, p. 265-266, édition de 1857.
[2] P. 295.

effets, de belles formes, de belles fleurs, de beaux fruits. Mais, de l'aveu de Reid lui-même, l'agent qui accomplit de beaux effets est plus beau que les effets qu'il accomplit. Partant, la puissance ou force vitale des plantes en est la plus réelle comme la plus grande beauté. La métaphysique trop étroite de Reid l'empêche de voir et d'affirmer cette beauté de l'énergie végétative : et, suivant ce philosophe : « toutes les beautés du règne végétal viennent en définitive se résoudre dans la double expression d'une perfection réelle dans l'objet, ou d'une sagesse admirable dans son auteur [1]. » Mais le mot de *perfection* n'a plus de sens lorsque, comme Reid, on ne le rattache ni à l'idée d'une force agissante, ni à l'idée d'un type ou d'une loi réglant l'action de cette force. Reste, dans cette définition, l'admirable sagesse de Dieu manifestée par la plante. Nous tombons d'accord avec Reid que c'est bien là une des beautés de la plante, et son titre le plus grand à notre admiration ; seulement il nous semble que ce qui révèle le mieux la sagesse divine, dans la sphère des êtres inférieurs à l'animal, c'est cette force vivante qui forme les végétaux et les perpétue d'après un dessein constant et qui imite, quoique aveuglément et dans une mesure infiniment petite, la puissance infinie de celui qui crée tout.

La même critique s'applique de tout point à la façon dont le philosophe écossais rend compte de la beauté

[1] Citée par M. Cousin, *Philosophie écossaise*, sixième leçon, p. 301, édition de 1857.

physiologique des animaux. Son esthétique continue à flotter entre la vérité et l'erreur jusqu'au moment où il la peut établir enfin sur le solide terrain de la psychologie. Là, Reid se montre d'un cartésianisme plus conséquent que celui de Descartes lui-même. Au lieu de rapporter l'intelligence, le sentiment et l'activité de l'animal à un pur mécanisme, ce que Descartes avait fait, et ce qui est ouvrir au matérialisme la porte à deux battants [1], Reid attribue ces phénomènes au principe spirituel qui seul est capable de les produire. Du même coup, il pénètre le secret des plus intéressantes beautés de l'animal. « Ici, dit-il, nous rencontrons la vie, le sentiment, l'activité, une foule d'instincts et d'affections diverses, et souvent un commencement d'intelligence. Toutes ces qualités sont des attributs de l'esprit; leur beauté n'est point dérivée, elle est primitive. » « Comme nous reconnaissons dans les animaux un principe pensant, semblable à celui qui nous anime, quoique d'une nature inférieure, et qu'en effet leurs facultés intellectuelles et actives les rapprochent beaucoup de notre espèce, leurs actions, leurs mouvements, leurs physionomies même ont une beauté qui relève immédiatement des attributs de l'esprit dont ils offrent l'expression [2].

Il était naturel que sa profonde science des facultés de l'âme fournît à Reid des lumières plus abondantes

[1] Descartes, *Discours de la méthode*, part. V, p. 52-53, t. Ier de l'édition de M. Ad. Garnier, et t. IV, lettre LIX, p. 213, même édition. — Voir aussi F. Bouillier, *Histoire de la philosophie cartésienne*, t. Ier, ch. VII, p. 151 et suiv., 3e édition; Paris, 1868.

[2] Th. Reid, traduction déjà citée, p. 301.

encore sur les beautés de la nature humaine. Aussi l'esthétique a-t-elle beaucoup à approuver et beaucoup à prendre dans les pages élevées et quelquefois charmantes qui terminent son *Essai sur le goût*. On en jugera par les extraits suivants, que nous reproduisons sans commentaire :

« Le monde sensible n'offre point de beauté si séduisante ou si sublime qui ne le cède à celle de l'espèce humaine, et spécialement à celle de la femme...

« Lorsque Satan, dans *le Paradis perdu*, vient contempler les merveilles de ce monde nouvellement sorti des mains de Dieu, le poëte le représente frappé d'admiration par la beauté du couple heureux de nos premiers pères...

« Dans ce passage si connu de Milton, nous voyons l'illustre poëte assigner toute la beauté de nos premiers pères à l'expression des qualités morales et intellectuelles qui brillent dans leurs formes et dans leurs attitudes...

« La beauté humaine réside tout entière (Reid ne parle plus ici que de la beauté visible) dans l'expression des perfections morales ou physiques qui appartiennent à notre espèce...

« La beauté de la couleur propre à notre espèce... dérive en quelque degré de l'idée de santé qu'elle exprime, circonstance sans laquelle toute beauté se fane et cesse de séduire, et qui lui communique un nouveau degré de puissance et d'éclat.

« La beauté de la forme est expressive aussi... Une belle âme est le plus beau trait d'une belle figure...

Les plus beaux yeux du monde, animés par la malice ou la colère, épouvantent. L'âme peut produire la beauté là où manquent la couleur et la forme; elle peut produire la laideur là où elles brillent du plus ravissant éclat.

« La grâce n'existe point dans les deux conditions suivantes. En premier lieu, il n'y a point de grâce sans quelque mouvement du corps, ou seulement d'une partie du corps, ou tout au moins de quelque trait du visage... Une autre condition de la grâce, c'est le naturel; sans naturel, point de grâce... Il suit de ces observations que ce qui constitue la grâce en tant qu'elle est visible, ce sont les mouvements du corps qui expriment avec le naturel le plus parfait les émotions et les sentiments vrais d'un caractère aimable[1]. »

Je le répète en finissant : l'esthétique de Thomas Reid présente plus d'une lacune; il y manque une métaphysique assez profonde et assez large; on y regrette une analyse de la conception de l'idéal, des vues sur l'activité esthétique; une étude de la laideur, du joli, du ridicule; une théorie des arts. Mais l'*Essai sur le goût* n'est qu'un chapitre particulier d'un vaste ouvrage; l'auteur y prétend faire non un traité complet, mais une simple esquisse. Avec une ambition modeste et dans d'étroites limites, Reid n'en a pas moins ouvert les voies les plus sûres et posé quelques-uns des principes les plus féconds de la science du beau. Au lieu de se fatiguer après tant d'autres à

[1] Reid, traduction citée, p. 302-308.

creuser la formule vide de l'*unité dans la variété,* il a consulté directement le sens intime et donné l'âme pour point de départ à la recherche des éléments et des caractères de la beauté. Reid est le Socrate de l'esthétique moderne.

CHAPITRE VI

Théorie de Kant.

Principes exposés dans l'ANALYTIQUE DU BEAU. Caractères du jugement de goût : 1° il est pur de tout intérêt et indifférent à l'existence de l'objet ; 2° la satisfaction qui le détermine est universelle ; 3° il n'a pour principe aucune finalité, ni aucun concept ; 4° il est nécessaire. — Critique de cette doctrine : elle est trop subjective ; elle nie l'idéal ; elle se contredit elle-même. — ANALYTIQUE DU SUBLIME : supérieure à l'ANALYTIQUE DU BEAU ; Kant revient au point de vue objectif. — Esquisse d'une théorie des arts ; définition de l'art et du génie. Classification des arts. Kant revient malgré lui à l'idéal. Conclusion : les affirmations de Kant détruisent ses négations.

La question du beau ne pouvait que gagner à être agitée par le génie puissant auquel la philosophie doit la *Critique de la Raison pure*. Kant a effectivement proclamé quelques vérités esthétiques très-importantes ; mais il en a méconnu d'autres qui ne l'étaient pas moins. Nous allons tâcher de montrer que ce qu'il accepte suppose ou implique ce qu'il repousse, et qu'il serait contraint ou de nier tout ce qu'il a affirmé, ou d'affirmer ce que nous affirmons nous-même.

Dès les premières lignes de l'*Analytique du Beau*, nous sommes avertis que la question va être résolue au point de vue subjectif : « Le jugement de goût n'est pas un jugement de connaissance ; il n'est point, par conséquent, logique, mais esthétique (relevant de la sensibilité), c'est-à-dire que le principe qui le détermine est purement subjectif[1]. » De là le vice radical

[1] *Critique du Jugement*, traduction française de M. Jules Barni,

de cette forte doctrine. Mais ce vice paraîtra de lui-même. Faisons d'abord connaître quels sont, selon Kant, les caractères du jugement de goût.

Premièrement, le jugement de goût est *pur de tout intérêt*, et d'abord de cet intérêt qui nous attire vers l'agréable. L'agréable est ce qui plaît au sens dans la sensation[1]. Le beau n'a rien de commun avec l'agréable. La satisfaction de goût, élément principal du jugement de goût, est en outre pure de cet intérêt qui s'attache aux choses bonnes en tant qu'utiles, et même aux choses bonnes en soi. Ce qui est bon en soi contient toujours le concept d'un but, c'est-à-dire le rapport de la volonté à une fin, la loi morale : le jugement de goût n'est déterminé par aucun concept. « Il est simplement contemplatif; c'est un jugement qui, indifférent à l'existence de tout objet, ne se rapporte qu'au sentiment du plaisir ou de la peine[2]. » Le jugement de goût étant essentiellement pur de tout intérêt, il est par là même *libre*. D'où cette première définition du goût et du beau : « Le goût est la faculté de juger d'un objet ou d'une représentation par une satisfaction *dégagée de tout intérêt.* » L'objet d'une semblable satisfaction s'appelle *beau*[3].

Le second caractère du jugement de goût est que la satisfaction qui le détermine est *universelle*. Le juge-

t. Ier, p. 66. Le mot *esthétique*, dans Kant, signifie toujours : qui relève de la sensibilité. Lorsque Kant veut parler du jugement du beau, il dit : *jugement de goût* et non jugement esthétique.

[1] *Critique du Jugement*, trad. fr. de M. Jules Barni, t. Ier, p. 69, § 3.

[2] *Id.*, ibid., p. 76, § 5.

[3] *Id.*, ibid., p. 78.

ment de goût est donc un jugement universel. En matière d'agréable, chacun a son goût particulier[1]. En matière de beauté, « lorsque je donne une chose pour belle, j'exige des autres le même sentiment, » sans avoir besoin de recueillir les voix. Mais cette universalité ne repose ni sur des idées déterminées ou concepts, ni sur la nature propre des objets : en d'autres termes, elle est subjective[2]. Or, comment Kant concilie-t-il la subjectivité, qui est toute personnelle, avec l'universalité, qui est dans tous? Le sentiment de plaisir qui motive le jugement de goût est déterminé, dit-il, par la conscience de la libre harmonie de l'imagination et de l'entendement. Or, si la sensibilité varie avec chacun, nos facultés de connaître suivent des lois communes, et l'universalité de ces lois s'impose au jugement de goût. De l'universalité du jugement de goût résulte une seconde définition du beau : « Le beau est ce qui plaît universellement sans concept[3]. »

Troisième caractère du jugement de goût : le jugement de goût *n'a pour principe aucune finalité.* Il y a deux sortes de finalité : la finalité objective et la finalité subjective. Par exemple, le rapport de moyens à fin, que nous supposons exister dans la nature pour en expliquer la vie et la fécondité, est une finalité objective. Le rapport de la volonté à la loi morale est encore une finalité objective. Mais le besoin de certaines jouissances, la recherche de certains plaisirs,

[1] *Critique du Jugement,* trad. fr. de M. Jules Barni, t. Ier, p. 81.
[2] *Id.,* ibid., p. 80.
[3] *Id.,* ibid., p. 94.

a pour principe une finalité toute subjective. Aucune de ces finalités n'entre, comme principe, dans le jugement de goût. Nous jugeons mal de la beauté d'une femme, lorsque nous n'en croyons que les désirs de nos sens ; notre goût, égaré dans ce cas à la poursuite d'une fin, celle du plaisir physique, devient aveugle et se comporte comme s'il était inculte et grossier. Voilà pour la finalité subjective. Quant à la finalité objective, nous n'admirons pas une fleur parce que sa forme a abouti à cette fin de réaliser une certaine idée déterminée qui en est le type : nous jugeons de sa beauté uniquement *d'après notre sentiment du libre accord, que la concordance entre les parties de la fleur établit entre notre imagination et notre entendement.* Et ce jugement est essentiellement libre[1].

Cependant, dit Kant, nous jugeons de la beauté de certaines choses d'après leur conformité avec un certain idéal. Ces jugements ne sont plus esthétiques et libres ; ils sont logiques, parce qu'ils supposent un concept et que la beauté libre n'en suppose pas. La beauté qui se mesure à un concept, et dont le principe est dans la conformité avec une idée, c'est-à-dire dans la perfection, n'est plus la beauté libre et vraiment esthétique ; c'est une beauté logique, conditionnelle, qui ne se suffit pas à elle-même, et que, pour cette raison, Kant nomme *beauté adhérente, pulchritudo adhærens*, par opposition à la beauté libre, qu'il nomme *pulchritudo vaga*[2].

Bien que l'auteur de la *Critique du Jugement* tienne

[1] *Critique du Jugement*, trad. fr. de M. Jules Barni, t. Ier, p. 126-127.
[2] *Id.*, ibid., p. 141.

la beauté adhérente pour moins pure et conséquemment pour moins belle que la beauté libre, il y insiste, et de cette notion il tire une théorie de l'idéal digne de la plus grande attention.

Le paragraphe où il traite de l'idéal de la beauté débute ainsi : « Il ne peut y avoir de règle objective du goût qui détermine par des concepts ce qui est beau ; car tout jugement dérivé de cette source est esthétique, c'est-à-dire qu'il a son principe déterminant dans le sentiment du sujet et non dans le concept de l'objet [1]. » Et il ajoute : « La propriété qu'a la sensation (la satisfaction) d'être universellement partagée, et cela sans le secours d'aucun concept ; l'accord aussi parfait que possible de tous les temps et de tous les peuples sur le sentiment lié à la représentation de certains objets, voilà le *criterium empirique*, bien faible sans doute, et à peine suffisant à former une conjecture, au moyen duquel on peut rapporter un goût ainsi éprouvé par des exemples *au principe commun* à tous les hommes, mais profondément caché, de l'accord qui doit exister entre eux dans la manière de juger des formes sous lesquelles les objets leur sont donnés [2]. »

Il applique cette théorie à l'analyse de ce que généralement on nomme *l'idéal*. L'idéal repose, dit-il, sur l'idée indéterminée que la raison nous donne d'un maximum. Or, comment obtenons-nous un pareil idéal de la beauté ? *à priori* ou empiriquement. Et encore quelle espèce de beau est capable de l'idéal ?

[1] *Critique du Jugement*, trad. fr. de M. Jules Barni, t. Ier, p. 115-116.
[2] *Id.*, ibid., p. 116.

La beauté vague, répond Kant, n'a point d'idéal, parce que l'idéal est déterminé. Les fleurs, par exemple, n'ont que la beauté vague ; elles n'ont pas d'idéal, parce que les fins des fleurs ne sont pas assez déterminées par leurs concepts. L'homme seul, parmi les autres objets du monde, a un idéal de beauté. Mais il faut distinguer dans l'idéal de l'homme : d'abord l'*idée normale* esthétique, représentant la règle de notre jugement sur l'homme considéré comme appartenant à une espèce d'animaux ; puis l'idée de la raison, qui donne une forme déterminée aux fins de l'humanité. L'idée normale est le type qui sert comme de principe intentionnel à la technique de la nature, et auquel l'espèce tout entière est seule adéquate, et non tel ou tel individu en particulier. Ce type se forme au moyen de l'expérience. Nous prenons la moyenne des statures, des longueurs de tête, de nez, d'un millier d'hommes ; nous obtenons ainsi une figure imaginaire qui donne l'idée normale du bel homme dans le pays où se fait la comparaison. Tel était le Canon ou Doryphore de Polyclète ; telle aussi, sans doute, la vache de Myron[1]. L'idéal du beau est tout autre chose. L'idéal dans la figure humaine, de laquelle seule on le peut attendre, y consiste dans l'expression du moral. Ici l'expérience ne suffit plus. Il faut que les idées pures de la raison et une grande puissance d'imagination s'unissent dans celui qui veut juger de l'idéal de l'homme et représenter dans une exhibition visible la suprême finalité de l'homme, c'est-à-dire la bonté de

[1] *Critique du Jugement*, trad. fr. de M. Jules Barni, p. 120, 121, 122.

l'âme, sa pureté, sa force ou sa tranquillité. Mais le jugement porté d'après un tel idéal de beauté n'est pas un pur jugement de goût.

De l'examen de la finalité dans son rapport avec le goût, Kant tire cette troisième définition du beau : « La beauté est la forme de la finalité d'un objet, en tant qu'elle y est perçue sans représentation de la fin[1]. » — La beauté ainsi définie est la beauté libre, celle de la fleur par exemple. Kant n'a parlé de la beauté idéale, où entre la représentation de la fin, que pour la distinguer de la beauté libre. Nous verrons tout à l'heure en quoi il s'est trompé sur l'un et l'autre point.

Le quatrième caractère des jugements de goût, c'est qu'ils sont *nécessaires*. Quand on affirme, dit Kant, qu'une chose est belle, on juge qu'elle satisfera nécessairement tout homme de goût, comme on en a été satisfait soi-même. Il n'y a aucun principe ni *à priori*, ni *à posteriori*, qui puisse démontrer que cette chose est belle. Mais la faculté de juger étant la même chose chez tous les hommes, et soumise chez tous aux mêmes conditions, ce que je déclare beau l'est nécessairement et universellement. Kant appelle *sens commun* cette faculté universelle de juger du beau. Il dit que ce n'est pas la beauté qui en détermine les jugements, mais qu'au contraire ce sont les jugements de cette faculté qui déterminent la beauté : « Le beau est ce qui est reconnu sans concept comme l'objet d'une satisfaction nécessaire[2]. »

[1] *Critique du Jugement*, trad. fr. de M. Jules Barni, t. Ier, p. 123.
[2] *Id.*, ibid., p. 130.

Revenons maintenant en arrière et apprécions cette doctrine. Est-elle aussi juste que forte et profonde?

L'évidence proclame que le beau est un caractère réel d'un objet réel, et que cet être réel dont le beau est le caractère, c'est ou l'âme, ou la force. La beauté existant en elle-même hors de notre esprit, à titre de caractère des choses, c'est par ses traits à elle, c'est par ses marques propres et internes qu'elle doit être définie. Ces traits, ces marques n'apparaissent pas une seule fois dans les quatre définitions que Kant propose de la beauté. Il n'en a désigné que les effets sur l'âme. Mais cette beauté en elle-même, il ne la voit pas ici, ou il ne veut pas la voir. Tout à l'heure il l'affirmera en dépit de lui-même.

Considérée en tant que subjective, la beauté est-elle parfaitement connue et rigoureusement caractérisée dans la théorie que nous examinons? Oui et non. Oui, Kant a raison de distinguer le beau de l'agréable et de l'utile. Platon, Hutcheson, Reid, l'ont fait avant lui. Mais où Kant a tort, c'est lorsqu'il veut dépouiller la satisfaction de goût, comme il la nomme, de toute émotion, de tout plaisir, de toute inclination : c'est lorsqu'il dit que cette satisfaction nous laisse dans une absolue indifférence à l'égard de l'objet que nous jugeons beau. Encore une fois il est dans le vrai quand il met un abîme entre la sensation et la satisfaction de goût. Mais de ce que le beau n'est pas physiquement senti, il n'en résulte pas qu'il ne le soit pas du tout, ou que le sentiment qu'il provoque en nous ne soit

qu'une faveur *(Gunst)* librement accordée [1]. L'admiration, si pure qu'elle soit, comprend une émotion agréable. Cette émotion engendre le désir de l'éprouver encore quand on l'a éprouvée déjà, et nous attache plus ou moins à l'objet qui l'a excitée. Le beau inspire à l'âme d'ineffables amours qui, pour n'avoir rien de commun avec l'amour physique, n'en ont pas moins leurs élans, leurs flammes et leurs chaînes. Il faut donc ou que Kant cesse de parler d'une satisfaction de goût, ou qu'il avoue que cette satisfaction est une émotion délicieuse en elle-même, affectueuse quant à son objet.

Le second caractère des jugements de goût, c'est que la satisfaction qui les accompagne est universelle. Or, Kant fait reposer cette universalité du goût sur une sorte de consentement général, de *sens commun* qui, toutefois, n'est éclairé par aucune règle, par aucun concept. Bien plus, à l'en croire, ce n'est pas la beauté qui détermine les jugements de ce sens commun; ce sont eux qui déterminent la beauté. Ou le sens dont parle ici Kant est la raison elle-même, ou il n'est que la sensibilité. S'il n'est que la sensibilité, il est divers comme elle, comme elle variable, et sur ce fond mobile on ne saurait faire reposer rien de ferme, ni, par conséquent, d'universel. La raison seule universalise, et cela parce qu'elle a l'œil fixé sur des principes immuables et certains. Ces principes que Kant nomme des concepts, il les refuse au *sens commun*, juge du beau : il le met donc dans l'impossibilité la plus radicale de porter un jugement universel.

[1] *Critique du Jugement*, trad. fr. de M. Jules Barni, t. Ier, p. 78.

Le troisième caractère du jugement de goût, c'est, dit Kant, qu'il n'a pour principe ni la finalité subjective, ni la finalité objective. A ce propos, notre philosophe reprend ce qu'il a déjà établi au sujet de la recherche du plaisir et de la poursuite de l'utile. Sur ces deux points, nul désaccord entre lui et nous. Mais dans tout le cours de ce travail, la notion de l'ordre et la notion de la beauté nous ont paru tout à fait inséparables. Sans ordre, c'est-à-dire sans unité, variété, harmonie, proportion et convenance, pas de beauté, ou pas de beauté complète. D'autre part, la beauté est le caractère de l'être, et tout être véritable est âme ou force. Mais âme ou force, tout être qui agit puissamment avec unité, variété, harmonie et proportion, tend nécessairement à une fin et l'atteint. S'il ne vise à aucun but, à aucune fin, il serait surprenant qu'il n'en fût que plus beau. C'est pourtant ce que dit Kant. Le corps humain exprime-t-il une belle âme et devient-il beau par là? Sa beauté n'est pas alors, selon Kant, une beauté pure et libre; ce n'est qu'une beauté conditionnelle, soumise à un concept de fin; elle cesse aussitôt de tomber sous la prise exclusive du jugement de goût et va prendre place parmi les objets des jugements logiques.

N'est-ce pas mutiler le jugement de goût, n'est-ce pas l'appauvrir et l'abaisser que de lui ôter le droit de prononcer partout où ses arrêts auraient pour code les lois de l'univers et celles de la morale? Sans doute, dans une action morale, il y a autre chose que de la beauté, il y a d'abord la moralité elle-même; mais il y a en même temps la façon dont l'acte est accompli,

l'élan et la chaleur, la mesure et la juste proportion, toutes choses dont la faculté du beau est toujours juge. Il y a la vertu farouche et la vertu toute brillante de ses grâces divines. En tant que l'acte est moral, il est conforme à l'ordre, et c'est là un premier élément de beauté. En tant qu'il est facile, jaillissant de source, en quelque sorte, mais mesuré, sans violence et sans emportement, il dénote une âme puissante de ces puissances diverses qui agissent, contiennent la force, mesurent l'effort au but, et atteignent le but sans le dépasser. Ainsi, non-seulement quoiqu'il ait une fin, mais parce qu'il en a une et parce qu'il l'atteint avec ordre, l'être moral est beau, et bien plus beau que s'il n'allait à aucune fin et s'il se développait sans ordre.

Que si cette âme est exprimée par un corps digne d'elle, ce corps est beau d'une double beauté : de la beauté physiologique et de la beauté expressive. Pourquoi l'une et l'autre beauté ne pourraient-elles être appréciées par le jugement de goût ? N'est-ce pas, au contraire, avoir le goût sûr et excellent que de les savoir estimer au juste l'une et l'autre ? La finalité, loin d'altérer le caractère de ces beautés ou d'en changer la nature, en est, au contraire, l'un des éléments fondamentaux. Mais Kant ne veut pas appeler belle cette forme achevée du corps humain que nous nommons le type du genre. Cependant cette forme est la fidèle expression, tout au moins, de la complète force vitale du genre, agissant avec ordre et accomplissant son œuvre tout entier. Kant néglige cette notion de force résidant objectivement dans l'être jugé beau, et,

l'explication de la beauté physique lui échappant ainsi, il méconnaît cette beauté. Il va plus loin : il croit que l'expérience suffit à composer *à posteriori*, et en prenant une moyenne, par un procédé mécanique, ce prototype qui sert de guide à la technique de la nature. Cependant, les lois de la nature sont stables et universelles : le résultat généralisé d'un millier d'expériences ne les donnera pas sans la raison qui universalise ; la raison s'y élève au moyen d'une ou deux expériences bien conduites. Eussiez-vous fait cent mille observations, eussiez-vous obtenu la figure moyenne du corps humain en mesurant cent mille individus dans toutes leurs parties, de quel droit direz-vous que c'est là le type du corps humain ? comment en serez-vous certain, si la raison ne vient consacrer le fruit de vos efforts et juger, en dernier ressort, que c'est bien là l'exemplaire qui préside aux constantes opérations de la nature ? Que Kant choisisse : ou son prototype de la nature n'est rien (et Kant n'y consent pas), ou il a un type idéal qui sert de loi à la nature et dont la réalisation vivante est par nous reconnue comme la fin même de la force vitale, et comme la beauté physique de l'être où nous l'apercevons.

Enfin, le quatrième caractère attribué par Kant aux jugements de goût, c'est la nécessité. Il s'efforce de concilier cette nécessité avec l'absence de toute règle supérieure ou de tout concept, et il emploie les mêmes procédés qu'il a déjà invoqués pour montrer que les jugements de goût doivent être universels. C'est la même erreur dans les deux cas. Réfutée dans le pre-

mier, elle l'est aussi dans le second, et par les mêmes arguments.

Dans l'*Analytique du Sublime* [1], Kant nous paraît avoir touché infiniment plus juste que dans l'*Analytique du Beau*. Nous ne reproduirons pas cette belle et solide théorie. Nous l'avons louée de notre mieux en l'adoptant pour notre compte, quoique avec quelques graves réserves, dans notre chapitre *du Sublime*. Kant a compris que le sublime nous impose et nous trouble, nous trouble et nous élève, parce qu'il éveille en nous l'idée d'une force supérieure à la nôtre, et qu'après nous avoir abaissés par le sentiment de notre faiblesse, il allume en nous la noble ambition de nous mesurer avec les puissances de la nature. Là, il a bien saisi la puissance sous ses formes et ses effets. Là, il s'est placé au point de vue objectif, quoiqu'il ne l'avoue pas, et il en a été admirablement récompensé. Au sujet de cette théorie nous nous bornerons à exprimer deux regrets : le premier, c'est que Kant ne se soit pas aperçu que le sublime qu'il nomme *mathématique* éveille en nous l'idée de la puissance non moins que le sublime *dynamique:* une grandeur purement mathématique n'émeut pas, ou, si elle émeut, c'est que, sous la grandeur, nous avons conçu et affirmé la force. Notre second regret, c'est qu'il n'ait pas mis en pleine évidence ce fait incontestable, que la contemplation du sublime, même le plus désordonné en apparence, conduit bientôt notre esprit à la conception d'un ordre supérieur que manifestent les puissances indéfinies. Par

[1] *Critique du Jugement*, trad. fr. de M. Jules Barni, t. Ier, p. 137 à 204.

là, il eût ramené le sublime aux conditions essentielles du beau, et il aurait reconnu que, malgré les différences qui les distinguent, le beau et le sublime ne sont que deux aspects de la puissance ordonnée.

A la suite de l'*Analytique du Sublime*, Kant a placé une théorie des beaux-arts [1], qui tantôt reproduit les résultats de nos analyses, et tantôt entraîne, comme conséquence nécessaire, l'existence de cet idéal objectif que Kant s'obstine à nier.

Selon Kant, les beaux-arts ont leur principe et leur fin dans l'idée du beau, tandis que les arts mécaniques n'ont pour but que l'utile et y sont asservis. Le caractère des beaux-arts, c'est que, ne relevant que du beau, ils sont essentiellement libres. On peut dire, en un sens, qu'ils visent à procurer du plaisir ; mais il faut bien se souvenir que le plaisir où ils visent, c'est le plaisir propre du beau et non celui de l'agréable. Dès que l'art cherche à flatter les sens, il tombe au-dessous de sa dignité, et plus il les flatte, plus il se dégrade. Kant n'a pas tiré de ce principe, que les arts sont libres, toutes les conséquences qui y sont contenues : mais elles en sortent d'elles-mêmes et, pour qui sait raisonner, dès là que l'art est libre, il ne doit être ni l'instrument de la politique, ni l'instrument de la religion, encore moins l'instrument de la science.

Maintenant comment l'art atteindra-t-il la fin qui lui est propre ? Comment réalisera-t-il le beau ? Kant répond à cette question : « Nous avons vu que la

[1] *Critique du Jugement*, trad. fr. de M. Jules Barni, t. Ier, p. 205 à 306.

nature était belle quand elle faisait l'effet de l'art ; l'art à son tour ne peut être appelé beau que si, quoique nous ayons conscience que c'est de l'art, il nous fait l'effet de la nature [1]. » Cette phrase, qui paraît profonde, n'a pas de signification véritable dans la doctrine de Kant, puisque, l'idéal étant supprimé, on ne peut plus savoir ni quel est l'art qui doit rappeler la nature, ni quelle est cette nature dont l'art doit faire l'effet.

Tout ce que Kant a écrit sur le génie suppose et implique encore l'existence de l'idéal tant dans notre propre raison qu'en dehors et au-dessus d'elle. Kant définit le génie : « Ce talent qui donne à l'art sa règle [2]. » Soit ; mais cette règle, où le génie l'a-t-il prise ? Si c'est dans sa fantaisie, cette règle est arbitraire et ne saurait faire loi ; si, au contraire, il la prend dans sa raison, cette règle se confond avec le type idéal ou concept qui s'impose à la fois à l'intelligence de l'artiste et à celle de ses élèves et de ses admirateurs. Selon Kant, les productions du génie doivent être des modèles, des exemplaires. Qui les reconnaîtra pour telles, si elles ne se rapportent à aucun principe supérieur ? Dans les débats esthétiques, comme dans les discussions relatives à la morale, un juge est nécessaire qui décide en dernier ressort, et ce juge c'est la raison prononçant d'après ses idées. Et pourtant Kant n'en croit rien : « Le concept des beaux-arts ne permet pas, dit-il, que le jugement porté sur la beauté de leurs productions

[1] *Critique du Jugement,* trad. fr. de M. Jules Barni, t. Ier, p. 251.
[2] *Id.,* ibid., p. 252.

soit dérivé de quelque règle qui ait pour principe un concept[1]. »

Un peu plus bas, Kant se contredit lui-même et revient expressément à l'idéal dans l'art : voici en quels termes : « Pour juger une beauté naturelle comme telle, je n'ai pas besoin d'avoir préalablement un concept de ce que doit être la chose... Mais si l'objet est donné pour une production de l'art et qu'on ait à le déclarer beau comme tel, l'art supposant toujours un but dans sa cause (et dans la causalité de celle-ci), il faut d'abord s'appuyer sur un concept de ce que doit être la chose[2]. » Obligé par l'évidence de rétablir un type idéal pour les arts, Kant veut du moins en maintenir la négation dans la nature. Mais rien ne justifie une semblable distinction. L'objet de l'art est de retrouver et d'exprimer l'idéal de la nature ; la nature et l'art ont donc le même idéal, et il est chimérique de prétendre le conserver à celui-ci quand on l'a enlevé à celle-là. Je sais ce que Kant va répondre : l'art, dira-t-il, est la belle représentation de la nature belle ou laide, et il a le pouvoir de rendre belles des choses qui, dans la nature, sont déplaisantes : l'idéal de l'art est donc autre que la règle de la nature. Nous répliquons à notre tour : l'art ne rend pas beau ce qui est laid, car c'est tout simplement impossible. D'un être laid, l'art atténue habilement la laideur et exprime vivement les beautés si faibles qu'elles soient, sans quoi cet être déplairait infailliblement. Mais agir de la sorte c'est interpréter et mettre sous nos yeux l'idéal

[1] *Critique du Jugement,* trad. fr. de M. Jules Barni, t. Ier, p. 253.
[2] *Id.,* ibid., p. 260.

de la nature que, livrés à nos seules observations, nous n'eussions pas démêlé. Encore un coup, il faut que Kant choisisse ; il faut qu'il nie l'idéal dans l'art comme dans la nature, ou qu'il l'affirme dans la nature comme dans l'art.

Au reste, la contradiction que nous signalons est plus utile à Kant qu'il ne s'en aperçoit. Elle lui sert à marquer les différences qui séparent les arts les uns des autres et à déterminer, non sans quelque succès, leur respective valeur esthétique. L'idéal une fois admis dans l'art, les signes ou formes dont l'artiste fait usage deviennent, par rapport à la beauté, des moyens d'expression plus ou moins puissants ; et plus un art exprime le beau, plus est élevé le rang qu'il occupe. Kant, guidé à son insu par ce critérium excellent, place avec raison la poésie au-dessus des autres arts. Mais ses habitudes subjectives reprenant bientôt le dessus, son analyse s'obscurcit, s'embarrasse et ne laisse saisir çà et là quelques rayons de vérité qu'à travers le voile épais des plus bizarres formules.

La conclusion de la *Critique du jugement esthétique*, c'est qu'il ne peut y avoir de science du beau [1]. Il faudrait bien, en effet, accepter cette triste sentence, si, comme Kant l'a répété souvent, il n'y avait d'idéal ni dans la nature, ni dans la raison. Mais dans ce cas, nous l'avons montré, il n'y aurait pas non plus de jugements de goût universels et nécessaires. Kant admet de tels jugements : il reconnaît donc par là

[1] *Critique du Jugement,* trad. fr. de M. Jules Barni, t. Ier, p. 248 et 340.

même, bon gré, mal gré, l'existence des types, et conséquemment il est tenu d'avouer la possibilité d'une science du beau.

Ainsi nous répéterons en terminant ce chapitre ce que nous disions en le commençant : après avoir affirmé une partie de ce que nous affirmons nous-même et nié les conséquences qui, en découlent, Kant se trouve avoir mis à néant ses propres négations. Au total, la science du beau lui doit beaucoup : ses contradictions ont démontré une fois pour toutes que la beauté est une qualité des choses ; qu'elle possède, réelle ou idéale, une existence objective ; et que pour la saisir en elle-même, s'il est indispensable de débuter par la psychologie (et par une psychologie plus exacte et plus complète que celle de Kant), il est tout aussi nécessaire de continuer et de finir par la métaphysique. Enfin les résultats tantôt insuffisants, tantôt négatifs de l'*Analytique du Beau*, nous apportent un dernier enseignement. L'esthétique réclame de celui qui en aborde les problèmes des facultés d'artiste naturellement vives, et rendues de plus en plus actives par l'étude et la comparaison assidues des chefs-d'œuvre. Ces facultés, Kant ne les possédait qu'au degré ordinaire et prit peu de soin de les développer. Au rapport de ses biographes, il recherchait surtout les hommes qui s'occupaient des sciences exactes et des sciences naturelles ; il distinguait mal la bonne musique de la mauvaise ; il ne sortit pas une seule fois de la ville de Kœnigsberg où il était né [1]. Une

[1] *Kant dans les dernières années de sa vie,* par M. Cousin, dans ses *Fragments littéraires,* 1843, in-8, p. 400, 418 et 470.

âme autrement douée, une imagination plus ardente, un sentiment enthousiaste de la beauté, un commerce prolongé avec les productions de l'art, vont inspirer à Schelling une doctrine autrement large et féconde.

CHAPITRE VII

Théorie de Schelling.

Puissantes facultés esthétiques de Schelling. — Analyse de son DISCOURS SUR LES ARTS DU DESSIN DANS LEUR RAPPORT AVEC LA NATURE. Théorie de la beauté : la beauté est la force active réalisant l'idée éternelle de chaque genre. — Théorie de l'art : l'art ne doit représenter généralement que ce qu'il a de beau dans les plus beaux êtres, c'est-à-dire la force vivante réalisant l'idéal. — Sculpture : sa puissance, ses limites, sa loi. — Peinture : sa puissance, ses limites, sa loi. Époques de la peinture moderne : MICHEL-ANGE, RAPHAEL, LE GUIDE, — Théorie du génie extraite du SYSTÈME DE L'IDÉALISME TRANSCENDANTAL. — Appréciation de la théorie esthétique de Schelling. Panthéisme de Schelling. Son panthéisme et son esthétique s'excluent et se détruisent mutuellement. L'esthétique de Schelling, dans ce qu'elle a de vrai, sort du spiritualisme.

Avec Schelling, l'esthétique moderne prend un essor merveilleux. Jamais personne, depuis Platon, ne posséda au même degré les facultés naturelles dont l'ensemble compose l'instrument de la philosophie du beau ; jamais personne ne joignit à de telles facultés une instruction plus riche. Du poëte et de l'artiste Schelling eut la sensibilité profonde et vive, l'enthousiasme inspiré, l'imagination créatrice ; du savant, les connaissances étendues et multiples ; du philosophe, la puissance de généralisation qui ramène les objets les plus divers à l'unité d'un système. En outre, il fut spiritualiste, du moins en ce sens qu'il plaça dans l'invisible le principe de tout être et de toute beauté. De là les parties éclatantes et vraies de son esthétique. Mais Schelling affectionne les procédés *à priori ;* il

professe un suprême dédain pour l'expérience, en psychologie comme dans les sciences naturelles ; ou, s'il constate les faits, ce n'est que pour les plier aussitôt sous le joug de ses conceptions souvent arbitraires. D'une formule unique et vide il prétend tirer par voie de déduction toute la vérité idéale et toute la réalité vivante. De là un panthéisme idéaliste où se confondent et s'évanouissent les forces et les beautés individuelles ; de là, entre l'esthétique et la métaphysique de Schelling, un flagrant désaccord, et enfin la science du beau élevée par lui à une rare hauteur et en même temps laissée sans base et sans preuve.

Voici le résumé de sa théorie, que l'on trouve exposée dans un magnifique *Discours sur le rapport des arts du dessin avec la nature,* et dans la sixième partie du *Système de l'idéalisme transcendantal*[1].

Les penseurs, dit Schelling, à cause de la difficulté de pénétrer les secrets de la nature, aiment mieux ordinairement déduire leurs théories esthétiques de la considération de l'âme que de les emprunter à la science de la nature. Le philosophe qui cherche l'essence du beau doit être naturaliste. A ses yeux, la nature apparaît comme la force universelle et divine, éternellement créatrice, qui tire toutes choses de son sein. La perfection de chaque objet est la présence en

[1] Pour le *Discours sur les arts du dessin,* je me sers de la traduction qu'en a donnée M. Ch. Bénard, dans l'ouvrage intitulé : *Schelling, Écrits philosophiques,* Paris, 1847, Joubert et Ladrange. — Pour le *Système de l'idéalisme transcendantal,* je suis la traduction de M. P. Grimblot, Paris, 1842, Ladrange.

lui de cette force qui l'anime. Considérez les plus belles formes de la nature : que reste-t-il lorsque vous en avez retiré le principe actif qui les anime ? Rien que des propriétés insignifiantes. Ce n'est pas la juxtaposition des parties qui fait la forme, mais leur disposition. Or, celle-ci ne peut être déterminée que par une force positive qui s'oppose précisément à l'isolement des parties, qui soumette leur multiplicité à l'unité d'une idée, depuis la force qui agit dans le cristal jusqu'à celle qui organise le corps humain, selon un ordre par lequel ce corps est rendu capable de manifester l'idée, l'unité essentielle et la beauté. Mais ce n'est pas seulement comme principe actif, c'est aussi comme esprit et comme science active, que l'essence doit nous apparaître dans la forme, si nous voulons la saisir en tant que vivante. Toute unité ne peut être que de nature et d'origine spirituelles. Ce qui ne renfermerait en soi aucune raison ne pourrait être un objet de raison. La nature agit donc par une certaine science, quoique cette science diffère de celle de l'homme. Mais pour être inconsciente, cette science de la nature n'en existe pas moins ; spirituelle, active, elle est le lien entre la forme et l'idée éternelle qui correspond à chaque objet et qui réside dans la raison infinie.

Par l'action de cette force tantôt inconsciente, tantôt consciente, réalisant l'idée divine dans la forme, s'expliquent les beautés des différents êtres. La matière brute tend aveuglément à une forme régulière et prend, sans le savoir, des formes purement stéréométriques, mais qui appartiennent cependant au do-

maine des idées et sont quelque chose de spirituel dans la matière. Aux étoiles sont innées une arithmétique et une géométrie sublime, qu'elles observent, sans les connaître, dans leurs mouvements. La connaissance ou idée vivante apparaît plus clairement, incomprise encore, il est vrai, dans les animaux que nous voyons accomplir, tout stupides et dépourvus d'intelligence qu'ils sont, d'innombrables actions bien supérieures à leur nature. L'oiseau qui, ivre de musique, se surpasse lui-même dans ses chants harmonieux ; la petite créature qui, avec son instinct d'artiste, sans exercice ni éducation, construit d'élégants ouvrages d'architecture, sont tous guidés par un esprit supérieur, qui déjà brille dans certaines lueurs d'intelligence, mais qui ne resplendit comme un véritable soleil nulle part ailleurs que dans l'homme.

Si, dans l'homme, le caractère peut s'exprimer dans le repos et l'équilibre de la forme, il n'est cependant, à proprement parler, vivant que dans l'activité. Mais si cette unité des forces que l'on nomme le caractère doit se montrer vivante par l'action et le mouvement, cela n'est possible qu'autant que les forces, violemment soulevées par quelque cause, sortent de leur équilibre. Or, chacun reconnaît que c'est ce qui a lieu dans les passions. Aussi est-il admis généralement que la beauté de l'âme se montre surtout par une force calme au milieu de la tempête des passions. Toutes les autres créatures sont animées par le simple esprit de la nature. Dans l'homme seul, comme dans un point central, apparaît l'âme, sans laquelle le monde moral ressemblerait à la nature privée de soleil.

Là où l'esprit créateur de la nature façonne la forme dans sa perfection, de manière à se reposer en elle et à se saisir lui-même, il affecte, en même temps, plus de sérénité et commence à se mouvoir selon des lignes douces. Tel est le caractère de la beauté dans sa plus belle fleur et dans sa maturité. Là où le vase est achevé, l'esprit de la nature est libre de ses liens, et il sent son affinité avec l'âme. L'arrivée de l'âme s'annonce comme une douce aurore qui se lève sur la forme tout entière. Une aimable essence se répand sur l'extérieur et se plie à toutes les formes, à toutes les ondulations des membres. Cette essence incompréhensible, comme on dit, et que cependant tout le monde sent, est ce que les Grecs nommaient *charis* et ce que nous appelons la *grâce*. Là où la grâce apparaît dans une forme parfaitement façonnée, l'œuvre est parfaite du côté de la nature, l'âme et le corps sont aussi dans une parfaite harmonie. La forme est le corps, la grâce est l'âme, non pas l'âme proprement dite, il est vrai, mais l'âme de la forme ou de la nature. La beauté de l'âme en elle-même, fondue avec la grâce sensible, c'est la plus haute divinisation de la nature.

La grâce, outre qu'elle est la glorification de l'esprit qui anime la nature, est encore le moyen qui sert à lier la bonté morale avec la manifestation sensible. Cette beauté, qui naît de la parfaite fusion du caractère moral avec la grâce sensible, nous saisit et nous ravit avec la puissance d'un prodige. —

Telle est la profonde et brillante doctrine de Schelling sur le beau. Il en déduit une théorie des arts du dessin où se font voir avec éclat les plus hautes

qualités de son double génie de philosophe et d'artiste.

On a déjà reconnu depuis longtemps, dit-il, que, dans la production artistique, tout ne se fait pas avec conscience; qu'avec l'activité consciente doit se combiner une force inconsciente, et que la parfaite union de ces deux principes enfante ce qu'il y a de plus élevé dans l'art. Ainsi l'artiste, qui agit à la fois comme âme consciente et comme principe inconscient, est une force qui se développe de la même façon que la nature elle-même. Voilà pourquoi la plupart des théories partent de cette maxime générale que l'art doit imiter la nature. Mais que faut-il entendre par là? Certes, il ne peut être ici question d'une imitation complète. Qui ne sait, en effet, que l'imitation de la réalité poussée jusqu'à l'illusion apparaît comme le faux au degré suprême et même produit l'impression des spectres? D'autre part, à ne représenter que l'écorce vide, ou le simple contour des objets individuels, l'art serait mort et d'une rudesse insupportable. Le mot *imitation*, s'il est juste, a donc un autre sens.

Puisqu'il y a un esprit de la nature qui agit dans l'intérieur des êtres et qui s'exprime par leurs formes extérieures comme par autant de symboles; puisque la perfection de chaque objet est la présence en lui de la force qui l'anime et qui y réalise l'idée de son genre, c'est cette force, c'est cet esprit que l'artiste doit imiter d'une manière vivante, c'est avec cet esprit qu'il doit rivaliser. S'il procède de la sorte, il idéalise et il produit ce qu'il y a de plus vrai, de plus vivant.

de plus réel, car l'idéal ne saurait jamais être le contraire du réel. Chaque production de la nature n'a qu'un instant de la vraie et parfaite beauté, qu'un moment de la pleine existence. Dans ce moment, elle est ce qu'elle est dans toute l'éternité. En dehors de ce moment, elle ne fait que devenir et disparaître. L'art, en tant qu'il représente un être dans ce moment, l'enlève au temps : il le laisse apparaître dans son excellence pure, dans l'éternité de sa vie. Voilà ce que c'est qu'idéaliser.

La représentation idéale concilie la forme générale avec l'expression de la vie individuelle. La force qui se révèle comme caractère vivant est le principe de la particularisation et de l'individualité. Sans doute, ce n'est pas seulement l'individu que nous voulons voir : c'est quelque chose de plus, son idée vivante. Mais lorsque l'artiste reconnaît le regard et l'essence de l'idée créatrice et les fait ressortir, il façonne l'individu de manière à en faire un monde en soi, une espèce, un type éternel.

Ainsi, le disciple de la nature, bien loin de tout imiter en elle, ne doit reproduire que les objets beaux, et encore de ceux-ci seulement le beau et le parfait.

Cependant la nature, dans le vaste cercle où elle se meut, représente toujours avec ce qui est élevé l'élément inférieur qui lui est inhérent. En créant le divin dans l'homme, elle se contente d'en donner, dans les autres êtres, la matière ou la base, qui doit n'être là que pour faire ressortir l'essence en elle-même. Par conséquent, partout où l'art agit avec la variété de la

nature, il peut et doit, à côté de la plus haute mesure de la beauté, en montrer aussi la base, et en quelque sorte la matière, dans des images indépendantes. Mais quoique la beauté soit également répandue partout dans la nature, il y a cependant divers degrés dans la manifestation et le développement de l'essence, par conséquent aussi dans la beauté. Dans les créatures inférieures à nous, l'être ne se manifeste que par des éclairs isolés. Chez l'homme, l'être apparaît dans sa plénitude, sans interruption. L'art s'empare donc de préférence, immédiatement, de ce qu'il y a de plus élevé et de plus développé : de la forme humaine. Mais cette parfaite fusion de la nature et de l'âme, du caractère moral et de la grâce sensible qui est la beauté accomplie de l'homme, tous les arts ne peuvent pas l'exprimer dans la même mesure. De plus, il arrive à un même art tantôt d'exagérer la forme aux dépens de l'idée ; tantôt, par un excès contraire, de mettre dans la forme plus d'âme qu'elle n'en saurait contenir et exprimer ; tantôt enfin, et c'est là la perfection, d'établir entre l'idée ou l'âme et la forme ou le corps un juste équilibre. D'où résultent les différences essentielles des divers arts, et aussi des époques distinctes dans le développement d'un même art.

Ainsi, comme la sculpture représente ses idées par des formes corporelles, le point le plus élevé de cet art paraît devoir consister dans le parfait équilibre entre l'âme et le corps. Si elle donne à ce dernier la prépondérance, elle tombe au-dessous de son idée. Elle ne mettra donc pas dans l'âme plus de force spirituelle que la matière n'est capable d'en exprimer.

Aussi toute la beauté de cet art éclate-t-elle en ces représentations des natures divines de la mythologie, chez lesquelles l'âme est à chaque instant tout ce qu'elle peut être, et qui, n'ayant que des passions divines ou même point de passions, laissent à l'expression sensible une ravissante mesure. Que si la sculpture ose traduire, dans le marbre, des passions vives ou des douleurs déchirantes, elle tempérera le trouble de la nature et de l'âme par la beauté sensible soigneusement conservée, comme dans la Niobé de l'art antique. Ou bien, si elle modèle des créatures inférieures en beauté, comme des Faunes, elle y fera prédominer la force humaine et éliminera le principe purement animal. Dans tous les cas, renfermée en un point resserré de l'espace, ne pouvant fondre les dissonances ni noyer une laideur relative dans l'ample unité d'une composition étendue, elle devra sévèrement exclure les éléments qui se contredisent.

Au contraire, la peinture peut déjà dans l'étendue se mesurer avec la nature et donner une largeur épique à ses compositions. Dans une Iliade, il y a place pour un Thersite. Moins enchaînée à la matière que la sculpture, disposant de la lumière et des couleurs, elle peut ennoblir les passions par le caractère, ou les tempérer par la grâce, ou enfin manifester énergiquement la force de l'âme et sa supériorité ; elle peut montrer l'homme plus capable des aspirations de l'âme, et, sous l'influence du christianisme, faire de l'âme l'organe souffrant d'une plus haute révélation.

Néanmoins, en exprimant l'âme et ses passions plus

que la sculpture ne doit se le permettre, la peinture, à son plus haut point de perfection, cherche elle aussi ses moyens d'expression dans la perfection de la forme physique, et dans un équilibre exquis entre l'âme et le corps. Dans le génie de Michel-Ange, le sérieux, l'énergie et la profondeur dominaient trop le sens de la grâce et la sensibilité de l'âme, pour qu'il montrât pure et à son plus haut degré la force plastique. Chez Raphaël, le terrestre, ayant dépouillé sa rudesse, peut s'unir avec le céleste, et le divin avec l'humain. La fleur de la vie à son moment le plus parfait, le souffle de l'imagination et le parfum plus subtil encore de l'esprit s'exhalent à la fois de ses œuvres. La puissance du génie, la sagesse et la mesure se donnent ici la main. Telles les choses sont ordonnées dans la nature d'après les lois d'une éternelle nécessité, telles il les représente. Avec lui, l'art atteint son terme, et, comme le véritable équilibre du divin et de l'humain ne peut guère exister que dans un point unique, le sceau de l'*unicité* est empreint sur ses œuvres. L'équilibre gardé par Raphaël, le Guide semble l'avoir rompu au profit plus grand de l'âme. Dans la figure de la Vierge enlevée au ciel, tout ce qui peut rappeler la rigueur et la sévérité plastiques est effacé jusqu'à sa dernière trace. Ici, rien qui trahisse à l'extérieur la présence de la force qui anime la nature. Pourtant, lors même qu'il serait permis à la peinture, à cause de son caractère particulier, d'incliner vers la représentation de l'âme, le devoir de la science serait de la ramener à ce milieu qu'a marqué Raphaël et d'où seulement l'art peut toujours être re-

nouvelé. La divinité abaisserait avec complaisance ses regards sur une créature qui, douée, d'une âme pure, maintiendrait la noblesse de sa nature en déployant son énergie au dehors et en développant sa force sur la scène du monde sensible. —

Cette théorie du beau et des arts s'explique par l'idée que Schelling s'était formée de la nature du génie; et sa définition du génie s'explique elle-même par les principes fondamentaux de l'*idéalisme transcendantal* dont elle est la conséquénce, le résumé et le couronnement. Fichte avait dit : le *moi* est tout; Schelling retourne la proposition et professe que tout est *moi*. Or, ce *moi* de Schelling, c'est l'identique absolu, qui est infini en tous sens, le un et le tout absorbant tout non-moi. En lui-même, le *moi* absolu est pur, indéterminé et n'a nullement conscience de soi. Pour le concevoir, il faut éliminer radicalement toute affirmation d'attributs, toute détermination quelconque. C'est ainsi que le philosophe s'en donne l'intuition, et, dans cette intuition, il reconnait que le sujet et l'objet sont un seul absolu identique. Cependant l'absolu identique ne demeure pas à l'état de virtualité indéterminée : il devient, il se développe, il fait évolution dans la nature et dans l'homme physique, à titre d'activité inconsciente ; dans l'homme intellectuel et dans l'histoire, à titre d'activité consciente. Sous la première forme, il est, simplement; sous la seconde, il se sait, il est essence, il est idée, et idée consciente de soi. Toutefois, malgré ces deux formes différentes, dans la nature où il s'ignore comme dans l'homme où il se connaît, le *moi* absolu est tou-

jours le même *moi*, le même Dieu, identique à lui-même, et identique à notre propre esprit. Depuis le lichen, où l'organisation est à peine indiquée, jusqu'aux productions les plus nobles qui semblent presque affranchies des liens de la matière, règne un seul et même principe d'action, tendant à exprimer indéfiniment un seul et même type, la forme même de notre esprit. Il n'y a qu'un mode, une même plante, dont tout ce qui existe sont les feuilles, les fruits, sans autre différence que celle du degré de développement : c'est un univers un, unité éternelle, immortelle, immuable. La nature n'est pas seulement la manifestation de l'éternel, mais l'éternel lui-même. Il n'y a pas de plus haute révélation, ni dans la science, ni dans la religion, ni dans l'art, que celle de la divinité dans le tout.

Cependant, dit Schelling, il y a entre la science et l'art une différence essentielle. La science c'est le *moi*, c'est l'identique absolu sans doute, mais c'est le *moi* infini ne développant que son activité idéale et consciente. La production artistique est plus que cela : elle est à la fois l'activité inconsciente et l'activité consciente, luttant d'abord l'une contre l'autre dans une contradiction infinie, puis conciliées par une harmonie imprévue et supérieure dans l'unité de l'identique immuable. L'art est ainsi la révélation unique et éternelle de la force suprême et la merveille qui doit nous convaincre de sa réalité absolue. En effet : consultez les artistes, ils vous diront qu'il y a en eux deux activités : l'une spontanée, involontaire, inconsciente, irrésistible, qui est l'inspiration : l'autre réflé-

chie, consciente, libre, qui par le travail soumet l'inspiration à des règles apprises. Le produit de l'art naît de l'accord de ces deux activités. Le génie n'est ni l'une ni l'autre activité : il est ce qui plane au-dessus d'elles et les ramène à l'harmonie. Tant que dure la lutte entre l'inspiration et l'exécution, il y a, dans l'artiste, scission de l'absolu infini en deux activités et, par conséquent, contradiction infinie. Dès qu'a lieu la conciliation, les deux activités s'étant mutuellement limitées, l'infini est ainsi lui-même limité, fini. Le produit de l'art est donc un infini présenté comme fini. Donc, la beauté elle-même est l'infini présenté comme fini, l'infini limité et conscient, produit de l'activité consciente et de l'activité inconsciente mises d'accord par le génie.

D'où il suit que la nature n'est pas belle, ou ne l'est qu'accidentellement, parce qu'elle ne possède que la seule activité inconsciente. D'où il suit aussi qu'il n'y a pas, à proprement parler, de génie dans la science, parce que la science n'est qu'une activité consciente. D'où il suit encore que ni le talent, ni la simple habileté artistiques ne sont le génie, parce qu'il leur manque cette activité inconsciente qui est l'inspiration. Une dernière conséquence, c'est que l'art, loin de subir la loi de la nature, donne, tout au contraire, le principe et la règle pour juger la beauté de la nature.

Ainsi, l'art est indépendant. Il n'a aucune fin étrangère ; il est pur, il est saint ; il repousse toute alliance avec ce qui n'est que le plaisir, ou avec ce qui n'est que l'utile. Il lui répugne de s'allier à ce qui n'appar-

tient qu'à la morale. Il laisse même la science bien loin de lui. L'art est donc ce qu'il y a de plus élevé pour le philosophe, parce qu'il lui ouvre le sanctuaire où brûlent en une flamme unique, dans une union originelle et éternelle, le particulier dans la nature et dans l'histoire, et ce qui doit se chercher et se fuir éternellement dans la vie, dans l'action et dans la pensée. La vue que le philosophe se fait artistiquement de la nature est pour l'art la plus primitive et la plus naturelle. Ce que nous appelons la nature est un poëme caché sous une écriture mystérieuse et merveilleuse. Nous pourrions cependant dévoiler l'énigme en y lisant l'Odyssée de l'esprit, qui, miraculeusement déçu, se cherchant lui-même, se fuit lui-même. Pour l'artiste, pas plus que pour le philosophe, la nature n'est que le monde idéal apparaissant en de constantes limites, ou que l'image imparfaite d'un monde qui existe non hors de lui, mais en lui. —

Quelles spéculations grandioses ! Quelles fières et nobles allures ! Quels sonores accents de poëte mêlés au grave parler d'un philosophe puissant ! Obligé de résumer cette doctrine, du moins n'avons-nous pas voulu en interrompre par des remarques le majestueux enchaînement. Reprenons maintenant le rôle de juge et notons, dans cette esthétique, d'abord les vérités qui en font le prix, puis les erreurs qui en compromettent et même qui en détruisent les côtés vrais.

Le point essentiel et capital de cette théorie, ce qui en constitue la haute valeur et en engendre les riches détails, c'est la définition du beau posée par Schel-

ling dans le *Discours sur les arts du dessin*. Le beau, selon Schelling, c'est une force positive et active, réalisant dans l'individu l'idée éternelle correspondant à chaque genre d'êtres dans la raison divine, et manifestant dans le particulier la vie par les formes qui en sont les symboles. Cette définition met en évidence, au premier plan l'élément principal de la beauté, la force métaphysique, la puissance invisible et spirituelle ; elle ne place, avec raison, qu'au second rang la forme, expression de la force ; elle est rédigée dans les termes dont nous nous sommes nous-même servi. En outre, et le lecteur l'aura remarqué, sur la plupart des points secondaires, les vues de Schelling confirment celles qui ont été développées dans nos chapitres sur l'art en général et sur les arts plastiques. Schelling est donc avec nous, et le concours d'un tel auxiliaire accroît notre confiance.

Vous vous trompez, objectera-t-on ; Schelling n'est pas avec vous, même quand il définit le beau par la force agissant conformément à l'idée, car il entend la force et l'idée dans un certain sens, tandis que vous attribuez à ces mots un sens tout autre.

Nous répliquons : il faut de deux choses l'une, ou que Schelling renonce à son esthétique si élevée et si brillante, ou qu'il définisse la force et l'idée comme nous et qu'il renonce à son panthéisme.

En effet : pour que la force soit belle, il est absolument nécessaire qu'elle soit, qu'elle existe à titre de substance réelle, de sujet spirituel sans doute ou immatériel, mais spirituellement ou immatériellement concret et vivant. De plus, la force est ou infinie ou

finie : infinie, la force possède éternellement en elle-même, et rien que par elle-même, le principe toujours égal et la règle toujours sage de son action inépuisable, et par là elle est infiniment belle ; finie, la force n'est force que si, une fois créée, elle trouve en elle-même et développe par elle-même le principe tantôt aveugle, tantôt raisonnable et libre de son action ; et plus elle est maîtresse de son action, plus aussi elle est belle ; nous l'avons suffisamment montré. Enfin, pour que la force finie ou infinie soit belle, son action doit être conforme, comme le veut Schelling, à une loi ou idée éternellement existante dans la raison divine ; mais cette idée n'est vraiment éternelle et cette raison vraiment divine que si Dieu est éternellement tout intelligent et immuable. Dans la doctrine spiritualiste, toutes ces conditions sont remplies, on le sait. Que Schelling accepte ces conditions, et son esthétique sera possible.

Mais non, il les repousse toutes. Selon Schelling, Dieu ou l'absolu qui est l'être de toutes choses est, en lui-même, sans qualité aucune, sans aucune détermination : c'est un pur abstrait ; donc il n'existe pas. Mais Dieu, le principe des êtres, n'étant rien, il implique qu'il puisse devenir les autres êtres ; et conséquemment, que Schelling y consente ou non, les autres êtres, n'étant que l'évolution de l'abstrait ou du rien, ne sont rien non plus. Donc, pas de substance, pas d'être véritable dans le système de l'idéalisme transcendantal. La force n'y est pas davantage. Qu'est-ce, suivant Schelling, que la force ? C'est l'immuable absolu faisant évolution dans les formes individuelles ;

mais comment admettre qu'une idée abstraite, qu'un indéterminé pur, qui par lui-même n'est rien et n'existe pas, agisse quelque part à titre de force ? Il faudrait pour cela reconnaître que le néant peut se changer lui-même en être, c'est-à-dire proclamer une absurdité. Schelling n'a pu tourner cet écueil redoutable, et on l'a vu réduit à affirmer l'absolue non-réalité du monde. Ainsi, dans un tel univers, c'en est fait de la force agissante, cet élément fondamental de la beauté. Et si la force n'y est pas, c'est en vain qu'on y chercherait la liberté, que d'ailleurs Schelling n'a expliquée que de façon à la supprimer. Quant à des types régulateurs de l'action de la force, quant à des idées éternelles et immuables, on n'en saurait, quoi qu'en dise Schelling, concevoir la permanente existence dans un système où tout passe, où tout se transforme, où tout devient sans cesse, même Dieu, surtout Dieu.

Ainsi l'esthétique de Schelling ne repose que sur des bases fantastiques ; c'est un palais magnifique bâti en l'air ; c'est un rêve éblouissant, mais ce n'est qu'un rêve, puisqu'il y manque l'essentiel, je veux dire le fond solide et résistant des faits réels. Cela prouvé, il est inutile d'examiner un à un les détails de cette théorie. Une doctrine s'estime non d'après le génie de celui qui l'aborde et s'y applique, non d'après les vues plus ou moins ingénieuses qu'elle suggère à tel philosophe, mais par les principes vrais et fermement établis sur lesquels elle s'appuie. Or, les fondements de l'esthétique de Schelling sont à côté de l'édifice au lieu d'être dessous. A l'exacte observation de l'âme humaine,

point de départ nécessaire de toute conception métaphysique de l'être et de la force, Schelling préfère hautement la logique des Eléates, laquelle demeure ici stérile une fois de plus, en dépit des efforts de son grand esprit. Il se flatte de récolter la vie là où il n'a semé que le néant; et les germes admirables d'où sortent, malgré lui, les quelques belles vérités de son système, il les méconnaît et les méprise. N'importe: par les conséquences esthétiques qu'il a tirées, à son corps défendant, de la conception toute spiritualiste de la force vivante, il en a signalé avec éclat la richesse et la fécondité: c'est là, comme philosophe du beau, sa gloire incontestable [1].

[1] Le lecteur français qui voudra contrôler notre brève esquisse et notre critique du système de Schelling, sans recourir aux textes originaux, pourra s'en rapporter à la savante et très-scrupuleuse *Histoire de la philosophie allemande,* par M. J. Wilm, t. III. — Il faut lire aussi la brillante *Notice historique sur la vie et les travaux de M. de Schelling,* lue par M. Mignet à l'Académie des sciences morales et politiques, le 7 août 1858, en séance publique.

CHAPITRE VIII

Théorie de Hégel.

L'ESTHÉTIQUE de Hégel n'est que le développement de celle de Schelling ; mais ce développement est considérable et souvent original dans les détails. — Les erreurs de cette doctrine proviennent de la métaphysique panthéiste et purement logique de Hégel ; les parties vraies procèdent d'un spiritualisme psychologique qui domine Hegel à son insu. Examen en preuve : Théorie du beau dans la nature ; — Théorie du beau dans l'art ; — Classification des arts : théories particulières de l'architecture et de l'art des jardins, de la sculpture, de la peinture, de la musique, de la poésie. — En quoi Hégel est l'auxiliaire de l'esthétique fondée sur la psychologie spiritualiste. — Fin et conclusion de l'histoire des principaux systèmes d'esthétique.

Quelque admiration que l'on professe pour Hégel, quelque oublieux ou injuste que l'on soit à l'égard de celui dont il fut successivement l'ami, le disciple, le rival et enfin l'adversaire, on est bien forcé de reconnaître que le *Discours sur les arts du dessin dans leur rapport avec la nature* contient toute la substance et énonce tous les principes du *Cours d'esthétique* [1], et que celui-ci n'est que le développement de celui-là.

[1] Nous nous servons, dans ce chapitre, du *Cours d'esthétique* de W.-Fr. Hégel, analysé et traduit en partie par M. Ch. Bénard, professeur de philosophie au lycée Charlemagne, 5 vol. in-8° ; Paris, 1840-1852 ; Hachette, Joubert et Ladrange. Le dernier volume contient un *Essai historique et critique sur l'Esthétique* de Hégel, par le traducteur. Cet *Essai* est un travail consciencieux et solide, et tout à fait digne de l'attention du lecteur. — Pour le système philosophique de Hégel, voyez l'*Histoire de la philosophie allemande,* par M. J. Wilm, t. III et IV. — Le panthéisme de Hégel a été fortement et brillamment réfuté par M. Émile Saisset dans son remarquable *Essai de philosophie religieuse* : Paris, Charpentier, 1859.

Aussi avons-nous songé un instant à ne consacrer qu'un seul et même chapitre à ces deux théories qui n'ont font qu'une. Cependant, comme Hégel a rendu à l'esthétique l'éminent service de prouver qu'elle mérite les honneurs d'un enseignement spécial, vaste et régulier ; comme il a déduit avec puissance et souvent avec originalité les conséquences des principes posés par Schelling ; comme il a institué, avec une profondeur et une précision quelquefois définitives, les théories particulières de chacun des différents arts, nous devons à ce grand esprit, et à la science elle-même, d'examiner ici attentivement, quoique rapidement, les parties essentielles de la doctrine la plus considérable qu'ait suscitée le problème du beau. Et, afin de mettre de l'ordre dans notre examen, nous nous demanderons, à propos de chacune de ces parties, quelles en sont les lacunes et les erreurs ; si ces lacunes et ces erreurs n'ont pas leur cause dans le panthéisme logique de Hégel ; quels sont, dans chaque théorie particulière, les côtés vrais, et si la vérité n'en est pas due à un spiritualisme qui éclairait et menait le philosophe malgré lui, et dont l'influence, irrésistiblement subie, est la condamnation évidente de son panthéisme.

On sait aujourd'hui quel est le fond de la philosophie de Hégel. Selon lui, l'idée absolue est l'essence de l'univers, et l'univers est la réalité extérieure de l'idée. Or, l'idée absolue est, en elle-même, l'indéterminé, le négatif absolu, le néant. L'idée ne peut rester en cet état de virtualité pure. Il se manifeste donc, au sein de ce néant, une contradiction entre l'être et le

néant, un besoin de se produire ; cette contradiction est le principe du mouvement qui pose la réalité, et ce mouvement est un *jugement,* un partage. Mais cette réalité extérieure est une aliénation de l'idée qui la pose comme *autre* hors d'elle-même. Elle ne saurait rester ainsi hors de soi, et par une opération nouvelle, que Hégel nomme la *conclusion,* l'idée fait retour sur elle-même et prend conscience de soi. Telle est la dialectique de l'esprit, dialectique identique au mouvement de l'être et de la vie dans l'univers. Le monde, dit Hégel, est une fleur qui procède éternellement d'un germe unique ; cette fleur, c'est l'idée divine (Dieu), absolue, universelle, produite par le mouvement de la pensée. Elle est d'abord *idée logique,* ou la *totalité des catégories ;* ensuite par sa propre activité, sans impulsion du dehors, sans recevoir du dehors la moindre matière, elle devient nature, âme, esprit, univers et connaissance universelle, monde physique et monde moral.

Ainsi, comme on l'a bien remarqué [1], dans ce système, l'idée absolue concrète, l'univers, l'esprit, Dieu lui-même, *naissent* de la seule action de la pensée pure sur l'être pur, du néant sur le néant, du vide sur le vide. Mais le néant, n'étant rien, est radicalement stérile ; le plus puissant génie, s'appelât-il Hégel, a beau presser le néant : il n'en saurait tirer ni la substance, ni la force, ni l'âme, ni l'esprit, ni conséquemment l'individu libre, la personne : il ne pourrait pas davantage donner le néant pour support

[1] Voir M. J. Wilm, dans l'ouvrage déjà cité, t. IV, p. 317.

aux idées de genres et de types, qui sont les lois mêmes de la nature. Si donc Hégel parle de tous ces objets qui constituent le monde, la vie et aussi la beauté, c'est ou bien qu'il les entend à rebours, ou bien qu'il les nie, ou bien que, les comprenant bien, il en a puisé la notion ailleurs que dans son système nihiliste.

C'est sur de pures abstractions que Hégel assied son esthétique. Bien plus : quoiqu'il aspire ouvertement, et très-légitimement d'ailleurs, à constituer la philosophie du beau à titre de science distincte, il lance brusquement, sans préparation aucune, le lecteur ou l'auditeur (car ce sont des leçons) au milieu de cette ontologie abstruse qu'il aurait dû commencer par mettre en plus intime rapport avec sa doctrine sur l'idéal. Nous signalerons dans ses prolégomènes une autre lacune non moins grave : Hégel n'a pas traité les questions délicates et importantes des effets produits par le beau sur les diverses facultés de l'âme humaine, questions dont l'ensemble forme la psychologie du beau, c'est-à-dire l'introduction nécessaire de toute esthétique. Quelques remarques isolées, quelques brillantes pages sur le génie, l'originalité et le style ne compensent pas cet oubli. Au reste, c'est le propre de la méthode *à priori*, si chère aux panthéistes, d'aller droit devant elle, sans se préoccuper des faits qui abondent sur son chemin.

Après une longue introduction qui roule principalement, et trop tôt, sur l'art et sur le beau dans l'art, Hégel traite du beau dans la nature. L'idée, dit-il, existe d'abord dans la nature. La beauté dans sa pre-

mière forme est donc le beau dans la nature. L'idée ne parvient à exister véritablement que quand les diverses parties du tout sont ramenées à une unité totale et tout idéale, qui se révèle en ces parties comme le principe de vie qui les anime. Cette unité idéale, c'est le support des parties et leur âme immanente. L'idée dans la nature, c'est donc la vie, et la vie dans la nature est belle, parce qu'elle est le vrai, l'idée (Dieu) réalisée sous sa première forme. — D'où il résulte que, suivant Hégel, le beau dans la nature, c'est l'unité de la vie, en tant que cette unité vivante est la première forme de l'idée, c'est-à-dire le premier degré de l'évolution de Dieu dans le monde. Nous repoussons absolument cette explication du beau naturel, pour deux raisons : premièrement, Dieu étant infini, et toute forme sensible étant finie, il n'y a pas de forme sensible de Dieu ; secondement. Dieu est éternellement tout lui-même : il n'y a donc pas de degrés, de progression dans son existence, et la vie organique ne peut pas être la première étape d'un voyage de Dieu à la recherche de lui-même. Maintenant, dans le langage de Hégel, supprimez les termes du panthéisme, remplacez-les par ceux dont use le spiritualisme psychologique, et vous aurez ceci, qui est la vérité : l'unité de la vie dans la diversité des parties de l'être naturel est belle parce que cette unité visible manifeste la force active ou l'âme vivante se développant conformément à l'idéal.

Aussi bien, cette substitution, Hégel l'opère lui-même. Il admire les formes du cristal dont une force

intérieure, active, immanente, produit la régularité et la symétrie qui sont, dans le minéral, des formes fondamentales. Il admire, dans la plante, un commencement d'organisation et de vitalité, soumis aux lois encore dominantes de la régularité. Dans l'homme, chez lequel la vitalité est plus libre, c'est-à-dire moins enchaînée aux liens de la symétrie, la beauté lui paraît cependant consister en un développement de l'âme qui se conforme à une loi et à certains types fixes. N'est-ce pas là définir le beau physique de la même façon que nous? En outre: Hégel, qui refuse à l'âme toute réalité en dehors de l'union avec le corps ou la forme, s'oublie jusqu'à écrire que nous appelons un animal beau, parce qu'il exprime un caractère qui a du rapport avec les qualités de l'âme humaine, comme le courage, la force, la ruse, la bonté. On ne peut proclamer plus nettement la beauté psychologique de l'animal, ni avouer plus explicitement que l'âme en elle-même est autre chose qu'une abstraction qui ne tient sa réalité que de la matière.

Mais ce sont là en quelque sorte des distractions. Hégel ne s'y tient pas, et le panthéiste reparaît bientôt, empressé de renverser ce qu'il vient de construire. Qu'il y ait du beau dans le monde, il y consent ; mais de l'idéal, il le nie. Pourquoi? parce que le minéral, l'arbre, l'animal, le corps humain, l'homme sensible et actif lui-même, sont des êtres bornés, finis, enfermés dans des types fixes ou jetés au sein de circonstances fatales qui arrêtent en eux le libre développement de l'esprit infini. Mais dans l'homme parvenu à la conscience de soi, c'est bien différent. Ici, l'esprit

infini, l'absolu, l'idéal se réalise ; et voilà comment, mal satisfaits du spectacle de la nature où nous ne découvrons qu'un infini inconscient et point idéal, nous demandons à l'art des formes qui nous puissent contenter, en mettant sous nos yeux la réalisation individuelle et vivante de l'idéal infini et libre. Ainsi Hégel, qui a horreur de l'anthropomorphisme, de cet anthropomorphisme prétendu tel, qui croit en un Dieu spirituel et personnel, doué d'attributs infinis, Hégel déclare tranquillement que Dieu n'existe dans sa beauté idéale que tout autant que l'homme, en se reconnaissant soi-même, l'a réalisé tout vivant dans sa conscience, et exprimé au moyen de l'art.

Telle est l'étrange doctrine que Hégel prend pour base de sa théorie de l'art. A son sens, ce qu'on peut dire de plus général sur l'idéal dans l'art, c'est que le vrai, l'idée, Dieu, l'esprit infini n'a d'existence et de vérité qu'autant qu'il se développe dans la réalité extérieure. En dehors de toute forme extérieure et individuelle, Dieu n'est qu'une abstraction sans vie aucune. D'autre part, la forme réelle et visible n'est rien, aussi longtemps qu'elle ne manifeste que l'âme inorganique ou même l'âme des êtres finis et vivants, et demeure vide de la spiritualité infinie de Dieu. Mais il est donné à l'esprit infini d'imprimer à sa propre manifestation une unité telle que chacune des parties dont elle se compose laisse apparaître l'âme qui pénètre et anime le tout. Or, cette âme, ce n'est que l'esprit infini lui-même, qui, s'engageant dans les limites du fini, le marque de l'empreinte de sa propre infinité et du libre retour à soi-même. Alors, et sous

cette forme, il apparaît à la fois comme principe universel et comme âme jouissant de la personnalité. L'art trouve et produit cette forme ; l'art nous montre l'idéal libre, infini, indépendant au sein même du visible ; il nous présente Dieu conservant sa nature propre dans le monde extérieur et fini ; l'art est donc la manifestation sensible de l'idée.

Nous ne pouvons laisser passer sans réponse la triple erreur sur laquelle est édifiée cette doctrine de l'idéal. Non, la saine raison, cette raison qui respecte le sens commun et qui s'éclaire au flambeau de la conscience, n'accordera jamais ni que Dieu ne soit rien de vivant que sous une forme visible ; ni que la forme finie puisse jamais s'empreindre d'infinitude ; ni enfin que l'art le plus parfait ait la puissance de manifester l'infini lui-même, tout entier et avec sa nature propre.

A part cette fausse métaphysique, ce que dit ensuite Hégel sur la forme idéale et sur l'idéal lui-même confirme ce que nous avons cru nous-même devoir affirmer. Pour Hégel, comme pour nous, la forme idéale est celle qui exprime le mieux la vie, l'âme et l'esprit. Cette forme n'est pas contraire à la nature ; elle n'est certes pas arbitraire ; mais elle est supérieure à la forme naturelle en ce qu'elle est *purifiée*, élevée, dépouillée de tout ce qui manque de signification spirituelle. Les formes idéales, suivant Hégel, se reconnaissent à ce trait qu'elles excellent à représenter le développement des puissances internes de l'esprit, et c'est au génie de l'artiste de les découvrir. — Nous ne pouvonsque souscrire à ces assertions justes et pro-

fondes. Nous regrettons seulement que le philosophe allemand ne se soit pas prononcé sur la part qui revient à la raison dans la conception et la détermination des formes idéales.

Mais quel est l'idéal que l'artiste devra mettre sous ces formes supérieures? Hégel l'a déjà dit : ce sera l'esprit infini lui-même. Cependant, comment l'esprit infini, en passant dans le monde extérieur et fini, conservera-t-il sa nature propre? Hégel se pose cette question difficile, et voici de quelle façon il la résout : « L'esprit universel, parfait dans la plénitude et la totalité de ses attributs, du moment où il vient à parcourir le cercle des manifestations particulières qui révèlent son essence, sort de son repos pour entrer dans un monde où tout est opposition, scission et confusion, et alors, au milieu de ce désaccord et de cette lutte, il ne peut échapper lui-même au malheur et à la souffrance qui sont le partage des choses finies[1]. » — L'idéal vivant que conçoit Hégel est un infini fini : voilà qui est clair. Or, ce vigoureux logicien ne s'aperçoit pas qu'au lieu de concilier l'infini avec le fini, comme il en a la prétention, il supprime le premier et l'absorbe dans l'homme. Certes, où sera l'anthropomorphisme, s'il n'est pas là? Mais Hégel poursuit sa pensée : après avoir limité la substance divine, après avoir borné la vie sans bornes, il la divise en degrés qui se succèdent suivant une échelle descendante. L'idéal, dit-il, nous est offert dans sa plus haute pureté, lorsque les dieux, le Christ, les apôtres, les

[1] Traduction de M. Ch. Bénard, t. Ier, p. 157.

saints ou les hommes pieux et vertueux nous sont représentés dans cet état de calme et de bonheur où tout ce qui tient à la vie terrestre ne les touche plus. A un degré beaucoup moins élevé, dans le cercle de la vie terrestre et humaine, l'idéal se manifeste comme déterminé lorsqu'un des principes éternels qui remplissent le cœur de l'homme a la force de maîtriser la partie inférieure et mobile de l'âme. Ce qu'on appelle en général le noble, l'excellent, le parfait dans l'âme humaine, n'est autre chose, en effet, que la véritable essence de l'esprit, du principe moral et divin qui se manifeste dans l'homme, lui communique son activité vivante et sa force de volonté. — Il est aisé de voir que ce système n'explique ni la beauté divine, ni la beauté humaine, et que, tout au contraire, il les abolit l'une et l'autre. Il abolit la beauté divine, puisqu'il la limite extérieurement; il supprime la beauté de l'âme humaine, puisqu'il ôte à l'homme sa volonté pour la transporter à Dieu. Pourtant, Hégel caractérise parfaitement la beauté de l'âme, lorsqu'il la définit : une force maîtrisant (ou ordonnant, réglant) la partie inférieure et mobile d'elle-même. Mais ce langage est celui du pur spiritualisme, distinguant profondément la substance et la force psychologique de l'homme, de la substance et de la force divine; or, ce langage, la métaphysique de Hégel le lui interdit.

La classification des arts que Hégel a essayée nous paraît excellente dans son ensemble. Il l'a fondée sur ce principe vrai que la dignité et la perfection de chaque art doivent se mesurer à la puissance avec laquelle il exprime l'idéal. Toutefois, nous verrons

que, dans les détails, il n'a pas toujours su discrètement user de ce principe. Il compte trois sortes d'art : l'art *symbolique*, dans lequel l'idée est dominée par la matière ; l'art *classique*, dans lequel l'idée et la matière sont en parfait équilibre ; et l'art *romantique*, dans lequel l'idée domine la matière. C'est là sa classification historique des arts. Nous ne la discuterons pas, mais nous dirons que cette façon absolue de grouper les arts a nui plus d'une fois à la classification théorique, laquelle d'ailleurs est, chez Hégel, la même que dans le présent ouvrage.

Hégel commence son esthétique des arts particuliers par la théorie de l'architecture. Nos propres analyses nous ont conduit à reconnaître deux sortes de beautés dans l'architecture : la première, que nous avons appelée physique, consiste, selon nous, dans l'expression, par des formes idéales, de la force inorganique puissante et ordonnée ; la seconde consiste dans l'expression, bien limitée, mais réelle pourtant, du caractère ou tout au moins de la condition sociale de l'âme ou des âmes qui se servent du monument. Hégel s'éloigne de ces manières de voir quand il affirme, en certains endroits, qu'une œuvre utile, comme celle de l'architecte, n'est belle que par les ornements qui la décorent ou par la conformité avec son but. Mais ailleurs il dit, presque comme nous, qu'un beau monument, c'est *une nature inorganique construite par la main de l'homme, un tout ordonné et construit selon les lois de la pesanteur, et dont la beauté consiste dans la régularité même.* Or, qu'est-ce qu'une *nature,* sinon une force ? Et qu'est-ce que la régularité, sinon la

forme idéale? Quant à l'expression relative du caractère de l'hôte ou du Dieu par la physionomie de l'édifice, si Hégel l'a méconnue dans l'architecture grecque, il l'a vue, analysée et fait ressortir en maître dans l'architecture gothique. Cette partie de son ouvrage est un véritable chef-d'œuvre. Malheureusement il ne parle pas de l'architecture de la Renaissance, et nous ne sachons pas qu'il ait dit un seul mot sur la basilique de Saint-Pierre de Rome. — Dans les pages qu'il a consacrées à l'art des jardins, on trouvera, avec des différences, plus d'une confirmation de notre théorie.

Ses études sur la sculpture témoignent d'un magnifique talent d'observation secondé par de réelles facultés d'artiste ; on y peut prendre beaucoup ; mais elles sont déparées, gâtées même par une erreur capitale. Pour les besoins de sa doctrine du procès (*processus*), ou progrès de l'esprit infini à travers les formes de plus en plus élevées de la matière, Hégel refuse catégoriquement à la sculpture, même la plus parfaite, le pouvoir d'exprimer l'esprit concentré sur lui-même et ayant pleine conscience de soi, un tel pouvoir n'appartenant, dit-il, qu'aux arts romantiques, qui sont la peinture, la musique et la poésie. Il soutient que la sculpture ne va qu'à rendre la vitalité de l'esprit ou de l'âme, c'est-à-dire l'âme vitale ou végétative, encore incapable de se distinguer de la substance universelle, et sans lutte avec les choses extérieures. Ici, des faits certains donnent à Hégel un éclatant démenti. La *Minerve* antique, même dans les imparfaites représentations que le temps n'a pas dé-

truites, est une puissante expression plastique de la pensée concentrée sur elle-même. Dans le genre iconique, on peut citer cet admirable *Démosthènes* que nous avons conservé; et, parmi les statues modernes, le *Pensieroso* de Michel-Ange. Quant à l'âme sortant d'elle-même pour entrer en collision avec des forces extérieures, on la voit manifestée dans presque toutes les métopes, aujourd'hui subsistantes, du Parthénon. N'insistons pas : chemin faisant, Hégel contredit à chaque pas cette fausse esthétique. Mais ce qu'il faut louer et même emprunter à cette partie de son ouvrage, ce sont ses vues sur l'équilibre que doit maintenir le sculpteur entre la forme extérieure et l'âme exprimée; sur la nécessité de respecter la pure beauté du corps, et d'y répandre l'expression, loin de l'accumuler sur le visage ou de la concentrer dans les yeux; c'est enfin cette incomparable théorie du profil grec qui est définitive et dont voici les termes principaux, qui viennent à l'appui des principes que nous avons adoptés : « Le profil grec ne peut être regardé nullement comme une forme extérieure ou accidentelle; il appartient à l'idéal de la beauté absolue, parce que c'est seulement dans cette conformation de la figure que l'expression de l'esprit refoule entièrement l'élément physique sur un plan inférieur, et, en second lieu, se dérobe le plus aux accidents de la forme, sans cependant montrer une simple régularité et bannir toute individualité [1]. »

Hégel a compris que la peinture a des moyens d'ex-

[1] Traduction de M. Ch. Bénard, t. III, p. 211.

primer l'âme plus grands en variété, en étendue et en profondeur, que ceux dont la sculpture dispose. Mais tantôt il exagère, et tantôt il méconnaît la véritable puissance de ces moyens. Il se trompe quand il attribue à la peinture le pouvoir d'incarner l'infini lui-même dans des images visibles. Les plus sublimes d'entre ces images sollicitent notre âme à concevoir l'infini, mais sans réussir jamais à nous en fournir la forme vivante et adéquate, cette forme n'existant pas. Hégel oublie tout à fait, d'autre part, que la peinture arrive, jusqu'à un certain point, à manifester l'âme pensante. Non sans doute qu'elle traduise la pensée analytique et à l'état de discours; mais les attitudes méditatives, les regards dirigés fortement sur un livre ou sur quelque autre objet déterminé, élevés vers le ciel ou même perdus dans l'espace, tel ou tel geste significatif, indiquent, pour le spectateur, les secrets mouvements de l'intelligence. Ensuite Hégel, toujours lié par son système, nie, à l'encontre de l'histoire de l'art, que la peinture grecque ait été, bien plus, qu'elle ait pu être subjective et spiritualiste, au lieu de s'en tenir à conjecturer qu'elle l'a été beaucoup moins que la peinture chrétienne. Sur la peinture de genre et sur celle des Hollandais particulièrement, il est intéressant et judicieux, mais non sans sortir de sa doctrine. Il abandonne encore ses principes favoris à l'endroit où il traite du paysage. Assurément, et nous l'avons nous-même pensé, la beauté du paysage consiste essentiellement dans l'expression de la vitalité interne de la nature. Mais comment retouver, dans cette vie purement physique, cet infini conscient de soi et

revenu à lui-même, et cet amour divin satisfait qui est, selon Hégel, l'idéal propre de l'art de peindre?

Sa théorie de la musique est extrêmement belle. Il montre avec la plus rare habileté que cet art exprime les sentiments de l'âme, à l'aide de la puissance du son soumise à des règles qui nous agréent. Il ajoute que nous admettons tous sans discussion ce langage idéal, qui, pour être idéal, n'est cependant pas arbitraire. Il faut suivre chez Hégel lui-même les riches développements dans lesquels il entre à ce sujet. Mais ici, comme précédemment, Hégel, qui a négligé la psychologie du beau, omet de faire intervenir la raison, ce juge suprême de la valeur idéale des sons et de l'ordre plus ou moins beau selon lequel ils se produisent. Cet ordre n'est pas beau seulement parce qu'il plaît à la sensibilité; la raison l'apprécie, et selon les cas, le condamne ou l'approuve. Enfin, si la musique excite vivement l'âme à s'élancer vers l'infini, pas plus que les autres arts elle ne manifeste l'infini lui-même.

L'esthétique de la poésie est, dans Hégel, une œuvre du plus grand prix. Nous n'analyserons pas ce vaste travail, nous qui n'avons affaire qu'aux principes. Et, sur les principes, nous n'aurions, au sujet de cette poétique, qu'à répéter ce que nous avons dit déjà au sujet des autres parties de la doctrine dont il s'agit. C'est toujours, entre Hégel et nous, le même commencement d'accord aussitôt troublé par les mêmes dissidences. C'est toujours cette même apparence de spiritualisme qui nous attire, et ce même fond de panthéisme qui nous éloigne; cette même notion de la puissance vivante et de l'ordre dans le beau qui

nous rapproche, et cette même absence de psychologie, ou cette psychologie fausse, qui nous divise. Sans compter cette fâcheuse doctrine historique de la marche de l'art, qui, se contredisant elle-même encore une fois, prétend ici que la poésie est la forme dernière de l'idéal, et déclare là que cette forme est universelle et qu'elle appartient à tous les temps.

Malgré toutes ces différences, la nécessité est si impérieuse, pour l'esthétique, de prendre pied sur le terrain des faits de conscience, qu'à chaque instant Hégel y est ramené malgré lui. Constamment il s'énonce comme les penseurs qui cherchent la lumière au foyer du sens intime. En somme, il définit le beau : la force, l'âme, l'esprit, se développant, agissant, vivant conformément à l'idée éternelle : par là, il est notre témoin, notre auxiliaire, et ce témoignage et cet appui nous sont d'autant plus précieux, qu'ils nous sont apportés sous le seul empire de l'évidence, envers et contre les intentions de la philosophie de l'absolu.

Ainsi, tous les chefs d'école qui, depuis Socrate, ont agité la question du beau, et tous les philosophes de second rang qui l'ont à nouveau soulevée, l'ont plus ou moins complétement, plus ou moins volontairement résolue par la méthode et à l'aide des principes que nous avons cru nous-même devoir adopter. C'est à faire ressortir cet accord que tendait notre quatrième partie. De même donc qu'en dépit des divergences inévitables qu'entraîne l'exercice de la libre pensée, il y a eu, selon l'heureuse expression de

Leibniz, une philosophie permanente, *perennis quædam philosophia*, proclamant périodiquement à travers les siècles les mêmes vérités essentielles et les accroissant toujours ; de même aussi il y a eu, et il y aura de plus en plus, nous l'espérons fermement, une esthétique permanente, expliquant le beau par la force invisible, par l'âme immatérielle et libre, et par l'idéal : *perennis quædam æsthetica*.

CHAPITRE IX

Conclusion.

Nous avons rempli de notre mieux le cadre que nous nous étions tracé ; nous avons conduit aussi loin que nous le permettaient nos forces la recherche que nous avions entreprise. Il ne nous reste donc plus qu'à rappeler, en terminant, les résultats principaux de notre travail et à en tirer quelques dernières conclusions.

Au moyen d'une méthode psychologique expérimentale d'abord, métaphysique et rationnelle ensuite, nous nous sommes efforcé de déterminer le plus exactement possible : 1° les effets produits par le beau sur nos diverses facultés ; 2° les caractères du beau ; 3° la nature interne ou substance propre du beau. Par ce chemin, lentement et patiemment suivi dans tous ses détours, nous sommes arrivé à cette définition : que le beau est toujours, ou bien la force aveugle agissant avec toute la puissance et conformément à tout l'ordre marqués dans le type idéal de son genre particulier ; ou bien l'âme vivant avec toute la puissance et conformément à tout l'ordre marqués dans le type idéal de son genre particulier. Voilà pour la beauté en elle-même ou beauté invisible. Quant à la beauté visible, nous avons cru devoir la définir : un signe extérieur puissant et ordonné, conforme au

signe idéal de chaque genre, et par là essentiellement apte à exprimer l'action puissante et ordonnée de la force, ou la vie puissante et ordonnée de l'âme. Nous appuyant ensuite et sur ces premières définitions, et sur des analyses spéciales, nous avons tenté de déterminer les effets, les caractères et la nature interne du joli, du sublime, du laid et du ridicule. Là s'est arrêtée notre partie théorique.

Mais pour être simples, claires et pas trop étendues, nos premières analyses n'avaient dû porter que sur un nombre restreint de ces faits choisis et privilégiés qui ont la propriété de manifester vivement les caractères et les principes cherchés. Les autres faits seraient-ils aussi concluants? rendraient-ils le même témoignage, ou un témoignage contraire? Il fallait s'en assurer; il fallait ne pas laisser à l'écart quelques-uns de ces exemples ordinaires contre lesquels se sont brisées maintes définitions du beau dont la prétention était d'embrasser la totalité des beautés particulières. De là une seconde partie dans laquelle, redescendant des principes aux faits, nous nous sommes assuré que toutes les beautés de l'univers, non sorties de la main de l'homme, depuis la beauté du plus humble coquillage jusqu'à celle-là même de Dieu, possèdent, quoique à des degrés infiniment divers, les mêmes caractères et la même nature interne.

Cependant toute la beauté ne s'épuise pas dans la nature; on la trouve aussi dans l'art: et même, si l'on regarde plutôt à l'expression de la force et de l'âme qu'à la réalité effective de l'action et de la vie, il est permis d'affirmer qu'il y a dans les œuvres de l'art

plus de beauté que dans celles de la nature. Or cette beauté, non pas certes contraire à celle de la nature, mais à la fois plus et moins belle, cette beauté que les arts nous présentent sous des formes si variées et dans des mesures si différentes, est-elle, elle aussi, comprise dans notre définition? Les artistes, ces interprètes inspirés de la beauté, ces confidents heureux des secrets de l'artiste suprême, sont-ils, dans leurs chefs-d'œuvre universellement admirés, nos alliés ou nos adversaires? Nous nous le sommes demandé, et il nous a semblé que les maîtres les plus célèbres avaient inscrit notre définition au front de leurs ouvrages. Après avoir lu notre quatrième partie, on jugera si nous avons été ou non dupe d'une illusion.

Mais cette triple vérification ne nous a pas suffi. Nous avons soumis notre théorie à une quatrième épreuve. Interrogés sur la nature, les caractères et les effets du beau, tous les philosophes qui ont scientifiquement agité la question esthétique, ou qui l'ont ramenée dans la discussion, ont fourni une réponse ou tout à fait identique, ou semblable par les côtés essentiels à notre propre solution.

A ces motifs de confiance vient s'en ajouter encore un, qui touchera peut-être une certaine classe d'esprits. Pour peu qu'on étudie l'histoire des débats esthétiques, on reconnaît promptement que, de tout temps, ceux qui ont pris part à la lutte se sont divisés en deux camps opposés. D'un côté se rangent ceux qui tiennent pour l'idéal, pour l'ordre, pour la pureté, la distinction et la régularité des formes; de l'autre, ceux qui estiment par-dessus tout la vie, la force, le

mouvement, la réalité individuelle, active et animée. Or, quoiqu'il arrive parfois aux premiers, dans leur excessif amour de l'ordre, d'aller jusqu'à vanter, s'ils sont seulement critiques, ou à produire, s'ils sont artistes, des œuvres froides et effacées, cependant ils considèrent la vie et le mouvement comme une des conditions fondamentales de la beauté. Réciproquement, quoique les seconds, critiques ou artistes, sacrifient trop souvent l'ordre et la régularité à ce qu'ils nomment la vérité réelle, il leur déplairait à coup sûr de s'entendre accuser d'ignorance absolue à l'égard de l'unité, de la variété, de la proportion, de l'harmonie, des formes expressives, en un mot de toutes ces choses qui relèvent de notre faculté de l'idéal. N'est-ce pas comme si les uns avouaient, volontairement ou non, que l'idéal ou le général veut être vivifié par la chaleur et la séve de l'âme individuelle? N'est-ce pas comme si les autres concédaient, sans s'en apercevoir, que l'âme individuelle n'a aucune beauté lorsqu'elle agit, lorsqu'elle vit complétement en dehors de l'ordre idéal de son genre? En prenant donc ce qui est accordé des deux parts, on obtient cette définition que le beau c'est telle force particulière, ou telle âme individuelle, agissant ou vivant avec tout l'ordre et toute la puissance de son idéal générique. En d'autres termes, le beau, c'est l'idéal rationnel prenant vie dans tel individu, ou tel individu réel enfermant sa vie dans les limites de l'idéal et surtout, l'étendant jusqu'à ces limites. Par là nous semblent conciliées dans une unité supérieure les deux opinions contraires en apparence, connexes au fond, qui, soute-

nues exclusivement, ont si souvent jeté le désordre dans l'art et dans la critique.

Cette conciliation, toute doctrine n'a pas le pouvoir d'y aider, et plusieurs sont de nature à y faire obstacle. Il est telle philosophie qui, niant radicalement les principes, ou les confondant les uns avec les autres, et rendant par là tout accord impossible entre le réel et l'idéal, égarerait fatalement les artistes qui suivraient cette lumière trompeuse. Par exemple, le matérialisme n'admet que les objets aperçus au moyen de nos sens ; il repousse donc l'idéal que la raison est seule capable de concevoir, et ainsi il est sans autorité quand il propose un pacte équitable entre la vie individuelle et la perfection idéale. Il doit être récusé pour cet autre motif encore qu'il envisage comme une pure chimère l'invisible, lequel seul est indivisible et seul peut constituer l'individu. Le panthéisme, nous l'avons vu, est au premier aspect moins impuissant et moins stérile. Il affecte même les allures et le langage du spiritualisme le plus pur. Mais examiné de près, il reprend le visage qui est le sien et la voix qui lui est propre, et il laisse bien voir que dans la substance universelle et mobile où il noie toutes les existences. il n'y a plus ni individu distinct de l'ensemble, ni idéal permanent et fixe. Il n'y a qu'une doctrine qui ait le droit de prononcer les mots d'*individu* et d'*idéal*, de *vie* et de *lois* : c'est celle qui reconnait les facultés qui atteignent ces objets, et qui croit au témoignage de ces facultés. Il n'y a non plus que cette doctrine qui soit en mesure de réconcilier les artistes avec le beau tout entier. Or, cette doctrine, le lecteur l'a nommée déjà.

A toutes les grandes époques de l'art, elle a brillé plus ou moins complète, plus ou moins précise, sous la double forme de la religion et de la philosophie. A ce moment de pleine floraison et de splendeur, elle a formé comme un large courant de nobles idées où ont été entraînés d'abord les esprits d'élite, puis les artistes, et enfin la masse des intelligences moins cultivées qui, incapables de trouver elles-mêmes leur route, s'élancent d'instinct, après quelques hésitations et quelques résistances, sur les traces lumineuses de ces initiateurs d'autant mieux écoutés que leur suprême prudence excelle davantage à comprendre et à présenter l'avenir comme le développement du présent et du passé. Alors le génie ne tâtonne pas, il procède avec certitude; il n'a pas à chercher sa pensée, elle lui est soufflée par l'esprit du temps; loin d'avoir à lutter contre son siècle, il est conduit, porté par lui. Sa puissance personnelle de créer est décuplée par la fécondité esthétique de l'air qu'il respire. Puis, à son tour, il réagit sur ce qui l'environne. Il était, au début, effet encore plus que cause : il devient plus tard cause encore plus qu'effet. Mais ces influences réciproques et vraiment prodigieuses ont toutes leur principe dans le spiritualisme religieux et philosophique. Dès que ce feu s'éteint, ou du moins se couvre de cendres (car il ne s'éteint jamais jusqu'à la dernière étincelle), aussitôt tout languit, même l'art, même le génie : surtout le génie et l'art.

Voilà ce que démontre l'histoire, et cette haute leçon veut être recueillie. Quatre grandes époques nous la font entendre : ne refusons pas de l'écouter.

Au siècle de Périclès, l'art grec atteint son apogée. Pourquoi? C'est, répondra-t-on, que Phidias, Sophocle et Ictinus avaient du génie. Assurément. Mais ce génie, qui le réchauffa, le fit éclore et lui donna des ailes? Pour ne parler que de Phidias, quelle est la pensée qui l'éclaire et l'inspire? Ce sont des dieux principalement que sculpte son ciseau. Mais quels dieux? Son anthropomorphisme épuré, agrandi, lui révèle dans Zeus, non plus seulement la force physique et cosmologique des mythes primitifs, mais la puissance, la bonté, la justice, c'est-à-dire les plus divins attributs de l'âme; dans Athéné, l'intelligence et la pureté morale, c'est-à-dire les plus éclatants rayons de l'esprit. C'est à traduire ces beautés immatérielles qu'il s'attache avec la plus persévérante ardeur, et les formes plastiques qu'il essaye n'arrivent à le satisfaire qu'autant qu'elles expriment aux yeux les sublimes états du principe spirituel. Ainsi, le plus grand des statuaires, celui que nul n'a depuis égalé, eut pour guide secret une croyance religieuse devenue spiritualiste jusqu'au degré où elle le pouvait être sans se renier elle-même. Mais il y a plus: en ces mêmes jours, et quand il cherchait le visage de l'Intelligence, Phidias, honoré de l'amitié de Périclès, rencontrait chez cet homme d'État Anaxagore qui, le premier de tous les penseurs grecs, proclama que l'Intelligence est la cause du mouvement créateur. C'était l'aurore, étincelante déjà, du spiritualisme philosophique, dont les mains de Socrate et de Platon allaient bientôt écarter les derniers nuages. Le spiritualisme religieux et philosophique fut donc la muse inspiratrice de Phidias, et,

on peut ajouter, de l'art grec tout entier durant cette époque mémorable. Le patriotisme et la liberté secondèrent puissamment cette influence ; mais sans la croyance à l'âme en Dieu et à l'âme dans l'homme, quelque vague qu'elle fût encore, il n'y aurait eu ni patriotisme, ni liberté, parce que ces deux forces appartiennent à l'âme et ne s'y exaltent que lorsque l'homme s'affirme lui-même comme esprit et comme personne libre. Et voyez ce qui se passait un siècle plus tard : l'âme divine et l'âme humaine étaient niées par Épicure, confondues par les stoïciens avec le monde et avec une matière plus ou moins subtile ; et, comme conséquence, la Grèce perdait son existence nationale, Athènes sa couronne intellectuelle ; la liberté mourait ou n'était plus qu'une ombre, et l'art, vivace encore en vertu d'une ancienne et énergique impulsion, déclinait cependant, et préférait le joli, l'aimable et les grâces presque sensuelles à la beauté imposante et majestueuse jusque dans ses sourires qu'il avait adorée autrefois.

L'art de la Renaissance a dans Raphaël son expression achevée. Les hommes ne créent pas le génie, et Raphaël ne dut le sien qu'à une insigne faveur de Dieu. Mais par quelles tièdes haleines cette plante précieuse fut-elle caressée ? Quel astre en fit éclore les fleurs ? Depuis quelques années, Platon ressuscité avait communiqué aux hommes capables de l'entendre une science plus profonde et un amour plus enthousiaste du beau. Des fragments de sculpture antique, rencontrés d'abord çà et là dans la terre par la pioche ou la charrue, puis cherchés avidement et pieusement recueillis,

enseignaient aux clairvoyants combien les formes idéales sont puissantes à manifester la beauté de la vie et les éclairs de l'âme. Les dogmes chrétiens, pleins de force, dominaient les artistes avec une telle autorité, que les moins ouverts aux vérités religieuses, ou les plus enclins à un sensualisme raffiné, étaient emportés dans la foi commune et y puisaient de ces inspirations brûlantes qui semblent être l'exclusif privilége des croyants. C'est ainsi que la même main, conduite par le même génie, avait pu peindre le regard voluptueux et troublant de la *Mona Lisa,* les frémissements de *Léda,* et la tête divine de Jésus dans le *Cenacolo.* C'est ainsi que la dure cervelle de Pérugin, où ne put, dit-on, jamais entrer l'idée de l'immortalité de l'âme, concevait pourtant des figures illuminées de sainteté. La foi chrétienne conservait donc alors tout entière sa merveilleuse fécondité esthétique. Les rayons de ce spiritualisme si pur se mêlèrent aux plus purs rayons du spiritualisme et de l'idéal antiques, et de l'union de ces deux essences lumineuses naquit la muse céleste de Sanzio. Aussi tous les corps qu'il dessina furent autant d'organes incomparables de l'esprit et de l'âme. Non, il n'a pas donné trop de forme à l'esprit; il n'a fait, et c'est là le miracle de son art, que mettre tout l'esprit dans toute la forme visible. Ses créations les plus séduisantes, malgré leur riche vitalité, malgré la florissante jeunesse de leur beauté physique, n'ont rien à dire à nos sens. Comme l'âme seule s'y révèle, le cœur en est impunément charmé, et l'âme seule s'y intéresse.

Que la grandeur de l'art français au dix-septième

siècle ait eu sa cause dans la doctrine de l'esprit, on n'a plus à le démontrer aujourd'hui. Grâce à l'illustre auteur du livre sur *le Vrai, le Beau et le Bien*, c'est là une vérité historique désormais inconstestable. Nous n'essayerons pas de la prouver une seconde fois ; nous craindrions d'en affaiblir l'évidence. Quelques mots seulement ici sur un point important. On peut éprouver pour Le Poussin et pour Le Sueur l'admiration la plus vive, et trouver cependant qu'une certaine beauté plastique manque généralement à leurs œuvres. On peut glorifier ces deux maîtres avec une fierté aussi légitime que digne d'un cœur français, et regretter pourtant que les types qu'ils ont tracés soient au-dessous de cette forme idéale qui est sur la toile ce que l'expression juste et poétique est dans le vers d'Homère et de Sophocle. Étudiez attentivement les tableaux du Poussin, vous y verrez des figures trop ramassées, des têtes de Christ courtes et carrées, des yeux ronds et trop ouverts, des visages irréguliers, des contours sans grâce. Même les plus charmantes jeunes filles, et les mieux peintes, ont chez lui je ne sais quelle imperceptible gaucherie de tournure et de traits qui semblent témoigner que l'artiste rencontrait moins le beau visible à l'aide d'une heureuse faculté naturelle qu'il ne faisait effort pour l'atteindre et le saisir. Bref, et sans rien dire de la couleur, la forme brillante et pure ne paraît pas assez naître spontanément et comme jaillir de son crayon. Évidemment, Poussin pensait ses figures plutôt qu'il ne les inventait de verve. Les meilleures compositions de Le Sueur produisent, du moins sur nous, des impressions à peu

près analogues. Je cherche en vain, dans ces créations d'un art d'ailleurs profond et convaincu, cette plasticité vivante, ce modelé, cette séve efflorescente qui, à leur place, affirment les états de l'âme avec tant de bonheur et à si peu de frais. Mais qu'en doit-on conclure? Rien, si ce n'est qu'il faut que la beauté de l'âme soit bien la principale et la plus précieuse cent fois; qu'il faut bien que l'inspiration spiritualiste soit la puissance et la vertu même de l'art, puisque le souffle de l'esprit a de quoi racheter l'insuffisance de la forme et de la vitalité physiques, et à ce point, qu'en dépit d'une certaine infériorité plastique, Poussin et Le Sueur ont leur place marquée tout près de Raphaël.

Le dix-huitième siècle fournit la contre-épreuve de la loi que nous rappelons. Nulle part ailleurs on ne voit aussi clairement ce qu'il advient des arts dans la déroute générale des idées et des croyances. Sans doute, au milieu de ce désordre, de grands principes fermentaient, et, après tout, ce sera la gloire de cette époque audacieuse d'en avoir préparé l'avénement. Mais ces principes ne reçurent leur expression qu'à la fin. Jusque-là, les artistes, que rien plus ne guidait, firent de leur talent, très-réel chez quelques-uns, le plus déplorable gaspillage. Ils le jetèrent au vent, et comme le vent poussait au libertinage et à la sensualité, de tous côtés foisonnèrent les œuvres équivoques, ou graveleuses, ou cyniques même. Quelques peintres à peine échappèrent à la contagion et se réfugièrent dans l'honnêteté sentimentale ou dans l'exactitude inoffensive et bourgeoise, mais sans remonter jusqu'à

la grandeur. La forme humaine vivante et vraie, que l'art grec, en ses plus mauvais jours, avait conservée intacte, se perdit presque dans le désarroi. Il fallut que le génie de Louis David, averti par de récentes découvertes et par l'influence des travaux de Winckelmann, allât la redemander aux fragments retrouvés de l'antique et à la nature. Il la rendit à l'art, mais froide encore, ou médiocrement animée, parce qu'aucun ensemble de fortes idées ne possédait alors les esprits. Toutes les fois que l'âme vint à lui du dehors, il la reconnut, il l'accueillit et la fit passer dans le corps de ses personnages. Platon la lui ayant un jour révélée, il la mit dans la pose et dans les regards de Socrate près de mourir. Plus tard, Bonaparte laissa briller devant lui le feu caché de la sienne : aussitôt David en alluma les regards de ce portrait du jeune général qui, bien qu'inachevé, est un chef-d'œuvre. Plus tard encore, celle de Pie VII, qu'il avait comprise et goûtée, se refléta dans l'admirable portrait de ce pontife. Mais elle est moins présente dans les *Sabines* et dans le *Léonidas*, parce que, quand il était livré à lui-même, ou quand il n'écoutait que les bruits de son temps, il n'entendait plus les battements d'ailes de l'invisible [1]. Les productions de tous les autres arts, en ces mêmes années, accusent un pareil défaut de vie intime et spontanée et de chaleur secrète. Mais voilà que bientôt l'âme, si souvent niée et méconnue, mais toujours immortelle, reparut avec un spiritualisme nouveau. Au souffle de l'enchanteresse, les

[1] Voir à ce sujet l'ouvrage de M. E.-J. Delécluze sur *Louis David, son école et son temps* : Paris, Didier, 1854.

formes plastiques s'animèrent, les signes prirent un sens, les mots de notre langue résonnèrent plus harmonieux, plus nourris d'esprit et d'idées ; et le mouvement de la vie publique et libre accrut l'essor de toutes les forces rajeunies. Ce fut une troisième Renaissance, française encore comme celle dont Descartes, Corneille et Poussin avaient marqué les premiers jours. Ceux qui la suscitèrent ne sont plus ; mais ceux qui furent leurs disciples directs, et qui sont nos maîtres, la continuent sous nos yeux, infatigablement actifs jusque dans la vieillesse. C'est à la génération qui s'élève d'en prolonger la durée, d'en raviver les énergies et d'en multiplier les nobles fruits.

Par quels moyens ? L'histoire vient de nous le dire. Si la loi précédente est vraie, et elle l'est puisque les faits eux-mêmes la proclament, cette loi contient le secret du progrès et de l'affaiblissement des arts. Il n'y a pas de grand art sans grandes doctrines, et hâtons-nous de l'ajouter, sans grandes doctrines acceptées, passées dans les actes, devenues beauté vivante et réalisée dans la conduite des individus. Quand l'arbre qui porte la fleur de beauté souffre et languit, le mal est ou aux racines qui plongent dans un sol ingrat, ou aux branches dont les feuilles ne respirent qu'un air impur, ou aux deux endroits à la fois. Le sol ingrat, c'est l'absence de bienfaisantes doctrines ; l'air impur, c'est la dissolution des mœurs. Chaque siècle fournit aux artistes la pensée dans les doctrines, la forme vivante dans les mœurs, et les artistes rendent au siècle ce qu'ils en ont reçu, mais agrandi, le bien comme

le mal, le laid comme le beau. Les accuser de nous renvoyer, même amplifié, le reflet de nous-mêmes, c'est une injustice. Croyons ce que nous voulons qu'ils croient ; faisons ce que nous voulons qu'ils représentent : soyons tels que nous souhaitons être peints. Il y a un modèle vivant qui, sans cesse et partout, pose sous les yeux de l'artiste, au salon, au théâtre, à l'église, dans la rue : ce modèle vivant, c'est tout le monde. Poursuivi par cette vision, ou plutôt la rencontrant toujours devant lui, comment l'artiste y échapperait-il, ou comment l'oublierait-il tout entière lorsqu'il est dans son atelier? Elle l'y suit, sachons-le bien, et là elle s'impose fatalement à sa pensée. Tâchons que la vision soit belle, pour le moins quelquefois, et, comme son instinct l'attire vers le beau, c'est la beauté de la vision que reproduira l'artiste. S'il répond de lui-même et de ses œuvres à titre d'être intelligent et libre, nous, à titre de modèles, nous répondons de lui. Chacun de nous, pour peu qu'il ait d'influence par la pensée, par la parole ou par la conduite, a donc charge d'artistes. Si nous pensons mal, si nous parlons mal, si nous agissons mal, nous sculptons la laideur en nous-mêmes et en dehors de nous ; si, allant plus loin encore, nous applaudissons à la vue d'un détestable tableau, si nous achetons une statuette misérable, si nous épuisons vingt éditions d'un livre malsain, c'est comme si nous disions à l'artiste : Voilà le beau ! recommencez. Et l'artiste se le tient pour dit : il recommence. Nous crions alors à l'empoisonneur ! Lequel des deux a donc perverti l'autre ? Nous disons que c'est l'artiste : la postérité dira que c'est nous, tout

en blâmant l'artiste de s'être laissé corrompre et d'avoir corrompu à son tour. C'est que la postérité, qui est désintéressée et qui juge à distance, distinguant mieux les causes des effets, condamne les mauvais effets en eux-mêmes, mais les condamne surtout dans leurs causes. En revanche, couronnant les beaux effets en eux-mêmes, mais les couronnant surtout dans leurs causes, elle confère le titre de grands aux siècles qui ont su proposer pour idéal à la poésie et aux arts la vie puissante et ordonnée de l'âme libre.

FIN DU TOME SECOND ET DERNIER.

5822 / 14.12.35

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00700 7293

EXTRAIT DU CATALOGUE A. DURAND & PEDONE-LAURIEL

Rue Cujas, 9 (ancienne rue des Grès).

Muller (Otfried). Histoire de la Littérature grecque jusqu'à Alexandre-le-Grand, traduite de l'allemand, annotée et précédée d'une étude sur Otfried Muller et sur l'école historique de la philologie allemande, par Karl Hillebrand, professeur à la Faculté des lettres de Douai. 1866. 2 forts volumes in-8, près de 1,600 pages. 16 fr.
Le même ouvrage, 2e édition, 3 forts volumes in-12. 1866. 12 fr.

Muller (Max.), professeur à l'Université d'Oxford, membre correspondant de l'Institut de France, etc., etc. — La Science du langage. Cours professé à l'Institut royal d'Angleterre; traduit de l'anglais par MM. G. Harris, professeur au lycée d'Orléans, et G. Perrot, ancien membre de l'École française d'Athènes, professeur au lycée Louis-le-Grand. 2e édition. In-8. 1867. (Ouvrage qui a remporté le prix Volney en 1862.) 8 fr.

— Nouvelles leçons sur la science du langage, cours professé à l'Institut royal de la Grande-Bretagne (1863), traduit de l'anglais, avec l'autorisation de l'auteur, par G. Harris et G. Perrot, professeurs.
Tome Ier. Phonétique et Etymologie, précédé d'une notice sur la vie et les ouvrages de Max Muller. In-8. 1867. 7 fr.
Tome II. Influence du langage sur la pensée, mythologie ancienne et moderne. In-8. 1867. 7 fr.

Nourrisson, membre de l'Institut. De l'idée de matière. Broch. in-8. 1871. 1 fr 50

Pellissier, agrégé de l'Université. — Précis d'un cours complet de la philosophie élémentaire, professé au lycée Charlemagne, au collége et à l'école préparatoire de Sainte-Barbe, au collége Chaptal. 4e édition, augmentée d'un dictionnaire du langage philosophique. In-12. 1870. 3 fr. 50

Ravaisson (F.), membre de l'Institut, conservateur-adjoint à la bibliothèque de l'Arsenal. — Archives de la Bastille, documents inédits: Règne de Louis XV. 1er volume, 1659-1661; 2e vol., 1661; 3e vol., 1661-1664; 4e vol., 1663-1678. Grand in-8. Chaque volume. 9 fr.

Rodière (A.), professeur à la Faculté de droit de Toulouse. La Morale en comédies. In-12. 1868. 3 fr. 50

Roux (Amédée), avocat. Histoire de la littérature italienne contemporaine. In-12. 1870. 4 fr.

Sclopis (Fred.). Marie-Louise-Gabrielle de Savoie, reine d'Espagne. Etude historique. Turin. In-8. 1866. 3 fr. 50

— Le cardinal Jean Morone, étude historique. In-8. 1870. 2 fr. 50

Tiberghien (G.), docteur en philosophie, professeur à l'Université libre de Bruxelles. Introduction à la philosophie et préparation à la métaphysique. — Etude analytique sur les objets fondamentaux de la science critique du positivisme. In-8. 1868. 10 fr.

— Psychologie. La science de l'âme dans les limites de l'observation. In-8. 1868. 10 fr.

Thouron (V.-Q.). L'Iliade d'Homère, traduction nouvelle en vers français. 2 vol. in-8. 1870. 10 fr.

Tissot (J.), doyen de la faculté des lettres de Dijon. — Méditations morales. 1 vol. in-8. 1860. 3 fr.

Orléans, imprimerie de G. Jacob, cloître Saint-Étienne, 4.